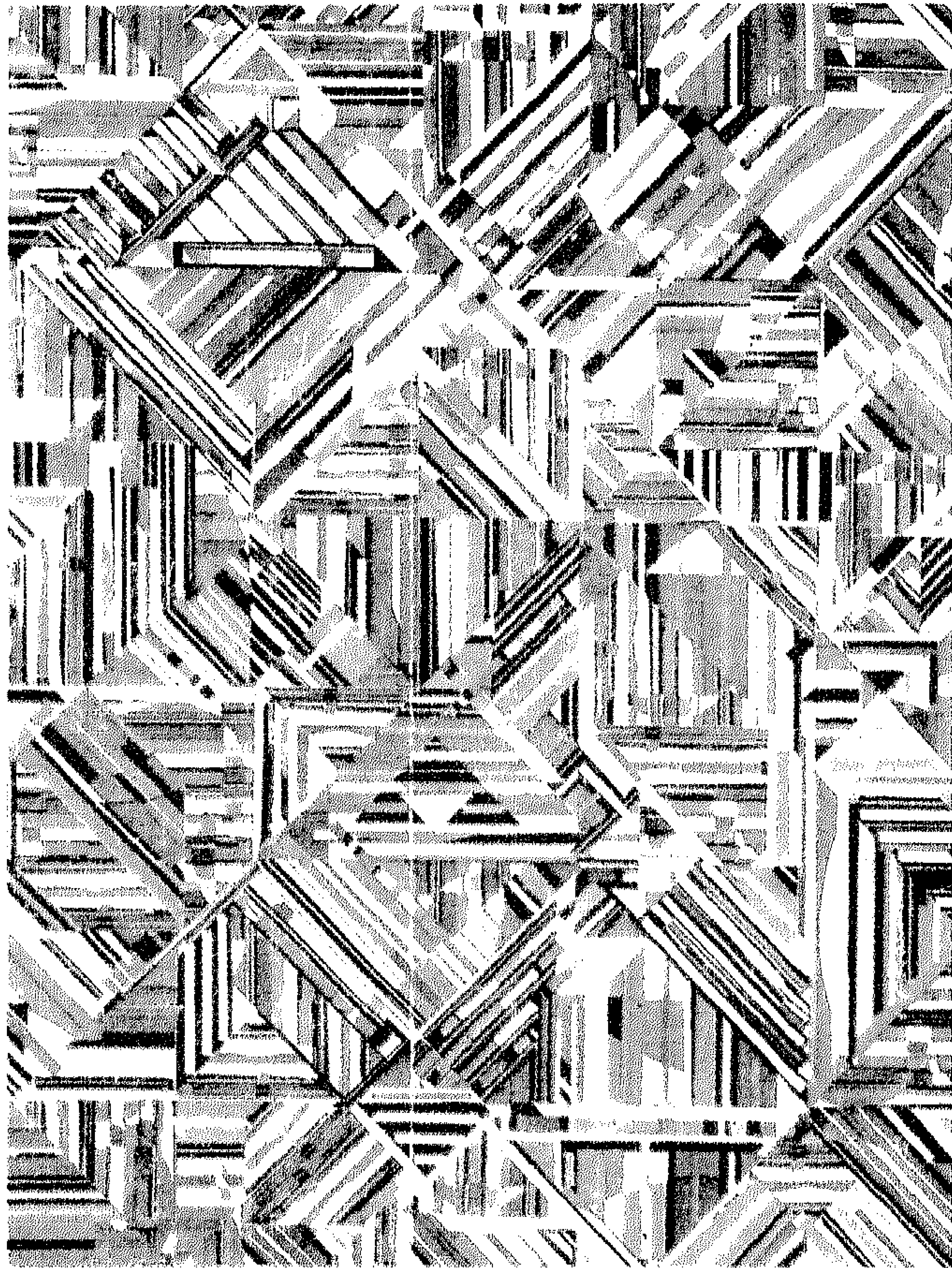


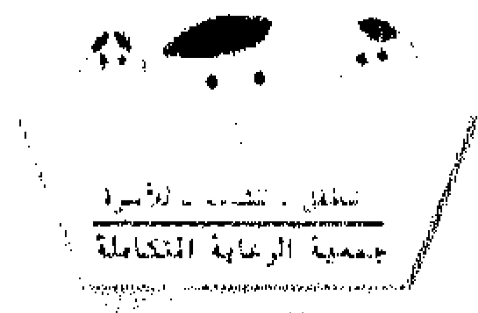
د. صــــلاح فضــــل

نظـــرية البنائيـــة

في النقد الأدبي



الفكريـــة



الأعـــمـــال

إهـــــــداء ٢٠٠٧

اسرة المرحوم الدكتور / السيد عبد الحليم الزيات

جمهورية مصر العربية

نظرية البنائية
فى النقد الأدبى

نظرية البنائية

فى النقد الأدبى

د. صلاح فضل



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٣

مكتبة الأسـرة

برعاية السيدة سوزان مبارك

(سلسلة الأعمال الفكرية)

إشراف: مصطفى غنايم

نظرية البنائية
فى النقد الأدبى
د. صلاح فضل

الغلاف
والإشراف الفنى:
الفنان : محمود الهندى
الإخراج الفنى والتنفيذ:
صبرى عبدالواحد
الإشراف الطباعى:
محمود عبدالمجيد
المشرف العام :
د. سمير سرحان

الجهات المشاركة :

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ : هيئة الكتاب

على سبيل التقديم:

لا سبيل أمامنا للتقدم والرقى وملاحقة العصر إلاّ بالمزيد من المعرفة الإنسانية.. نور يهدينا إلى الطريق الصحيح، ولأن مكتبة الأسرة أصبحت أهم زهور حدائق المعرفة نتنسم عطرها ربيعًا للثقافة المصرية الأصيلة.. فإننا قطعنا على أنفسنا عهدًا ووعدًا ليس لنا إلا الوفاء به لتثمر شجرة المعرفة عطاءً للأسرة المصرية.

د.سمير سرحان

الإهـــداء

إلى رفيقة العمر
أقدم هذه الصفحات
فكم سلبت من وقت كان من حقها
لعلى بهذا أرد شيئا من غوالى هباتها

مقدمة الطبعة الثانية

مضى عامان منذ صدور الطبعة الأولى من هذا الكتاب، تحقق فيهما شيء مما كنت أطمح إليه من إثارة الاهتمام بالمناهج النقدية الحديثة عموما وبنظرية البنائية وامتداداتها التطبيقية على وجه الخصوص، وتبين لى أن هناك بعض الإنجازات العربية التى لم أكن على علم بها عند صدور الطبعة الأولى؛ وخاصة فى مجال الترجمة؛ إذ قام إخواننا فى الشام بنقل بعض الدراسات الأساسية عن البنائية إلى اللغة العربية، لكن يظل هناك أمران يعوقان جديا إمكانية الإفادة الكاملة بها، أولهما يتصل بلغة الترجمة المعماة التى تغلب عليها العجمة والتراكيب الغريبة، ويعز التقاطها على القارئ المختص مما يجعله يتمنى لو تمكن منها بلغتها الأصلية المفهومة، والآخر يرتبط بعمليات النشر والتوزيع؛ إذ تتدخل العوامل السياسية المتقلبة لتجعل الحصول على كتاب من دمشق أو بغداد أصعب على أهل مصر مثلا من طوكيو أو بكين. ويبدو أن هذه المشاكل التى تعود إلى بنية المجتمع العربى المحموم قدر على أجيالنا أن تتحمله دون أن تفقد رشدها وأملها العنيد فى تجاوزه والتفوق عليه، عندما تصل فى نضجها إلى الحديث بلغة مشتركة والتعامل باحترام متبادل.

أما الدراسات التى ألفت فى الآونة الأخيرة داخل إطار المنهج البنائى فى التحليل الأدبى فأهمها فى تقديرى ثلاثة أعمال تسعدنى الإشارة المحتفية إليها :

أولهـا : الدراسة الشيقة المتمكنة التى قدمها الأخ التونسى الدكتور / عبد السلام المسدى بعنوان «الأسلوب والأسلوبية: نحو بديل ألسنى فى نقد الأدب» التى نشرت عام ١٩٧٧، مضافا إليها مجموعة بحوثه عن «مفاعلات الأبنية اللغوية والمقومات الشخصانية فى شعر المتنبى» وعرضه لكتاب «ريفاتير» «مقالات فى علم الأسلوب الهيكلى» (البنائى) ودراساته عن الجاحظ وأيام طه حسين. وأهم ما يقدمه الدكتور

المسدى هو محاولة إقامة القنطرة بين الفكر اللغوى الحديث من جانب والتراث الأدبى العربى من جانب آخر؛ فى اجتهادات نظرية وتطبيقية ذات مستوى عال من الأصالة والحداثة، تمزج بين معطيات علم اللغة وعلم النفس اللغوى وعلم الأسلوب بمراحله المختلفة وتصهر كل هذا فى أدوات نقدية بالغة الرهافة والحساسية، يعرض عليها نماذج من التراث فتضىء بدلا ٍ ت جديدة تشهد بفاعلية المنهج ونجاحه؛ على أنها ليست بديلا ألسنيا عن النقد؛ بقدر ماهى إضافة علمية إلى مناهجه وتسيس رشيد لبعض طرائقه.

وثانيها : كتاب الدكتور كمال أبو ديب «جدلية الخفاء والتجلى؛ دراسات بنيوية فى الشعر» الذى صدر عام ١٩٧٩ وسبقته مجموعة من البحوث التطبيقية المهمة، قدم فيها الدكتور أبو ديب رؤية جديدة للشعر الجاهلى على ضوء المنهج البنائى تعد إنجازا حقيقيا يتقدم بدراسة الأدب العربى خطوات جادة فى سبيل التحليل العلمى المثمر. ولأننا نعد كتاب «جدلية الخفاء والتجلى» أخطر محاولة بنيوية تطبيقية متكاملة تضرب فى جذور الشعر العربى حتى الآن فإنه يحق لنا أن نلقاها بما هى جديرة به من العناية والاهتمام؛ إذ قد يحكم على مدى جدية المنهج وعلميته بها، ولا يتسع المجال فى هذه المقدمة لاستقصاء جميع الجوانب الإيجابية والسلبية فيها ـ وهذه هى طريقة الحفاوة النقدية الوحيدة ـ وحسبنا أن نثبت بعض الملاحظات الأساسية كمدخل للحوار عنها :

١ ـ يبدأ الباحث دراسته البنيوية عن «الفضاء الشعرى» ـ وهو عنوان مستعار من الكاتب الفرنسى «موريس بلانشو» ـ باقتطاع جذاذات من الشعر يتبدى فيها لون من الثنائية بين جانبين محددين؛ وبالرغم من أن محور الثنائية أساسى فى المنهج البنيوى إلا أنه ليس وصفة جاهزة تصلح لاكتشاف الخواص المميزة لكل نص شعرى؛ بل يبوح كل نص بمحوره ومركز الثقل فيه بعد أن يتم اختياره بطريقة لا توحى بالقصد إلى إثبات فكرة مسبقة، والاقتصار على المستوى الثنائى المباشر مصادرة قد تمنع الباحث من الاستجابة الحرة الواعية للنص واكتشاف نظامه الخاص، وقد تحول بينه وبين العثور على البنية الخصبة العميقة الكامنة خلف التكاثر الثنائى أو غيره. على أن أخطر ما فى هذا الفصل لا يقف عند ذلك، بل يتمثل فى القفز المفاجئ من جزئية صغيرة تتصل بنسق موسيقى صوتى فى الشعر

إلى الحديث العام عن بنية الثقافة والحياة بطريقة لا تراعى الاختلاف الجوهرى بين الظواهر المتنوعة؛ إذ يفترض أن مايصدق على تصور جزئى بسيط قابل بالضرورة لهذا التعميم، مما يكاد يخرج بنا عن روح المنهج العلمى الذى تحاول البنائية الاقتراب منه.

٢ ـ وقريب من هذا المزا ، ما وقع فيه المؤلف عند حديثه عن «الأنساق البنيوية فى الفكر الإنسانى والعمل الأدبى»؛ إذ التقط عدة نماذج عشوائية ـ أو مختارة عمدا ـ من الشعر والقصة والأسطورة بحثا عن بنية ثلاثية ـ هذه المرة ـ بشكل يكاد يقودنا إلى الإيمان بما للرقم ٣ من قوة سحرية أسطورية تخضع لها كل مظاهر الحياة، فإذا ما تذكرنا شرط النموذج فى التحليل البنيوى السليم باعتباره فرضا علميا يستقيه الباحث من مادته نفسها ويشرح به جوانبها المختلفة فى حركة متذبذبة مثل حركة المكوك ـ على ماهو معروف عند ليفى ستراوس وجولدمان مثلا ـ أدركنا أن الفكرة الثلاثية المسبقة التى تختار الأمثلة المتطابقة معها ليست استقرائية ولا شارحة؛ وأن هذا المنطلق نفسه تجهد البنوية لمحاربته لما فيه من تبسيط شديد يلتمس النظام فى السطح المباشر.

٣ ـ أما الفصل الخامس الذى يقدم فيه المؤلف دراسات معمقة فى شعر أبى نواس وأبى تمام فهو صلب الكتاب وأقوى ما فيه؛ إذ يعمد الدكتور كمال أبو ديب إلى مجموعة من النصوص المختارة على أساس منهجى سليم ليكتشف من خلالها أنساقا بنيوية بالغة التماسك والقدرة على الإفضاء بدلالات جديدة، ومع أنه لايزال يخضع لسطوة فكرة النموذج الثلاثى إلا أن هذا لا يهدده بقدر ما يوقفه عند مرحلة محددة؛ فقد كان بوسعه أن يتابع انتقاء الأمثلة التى تمده بفرص أوفر لاختبار مستويات متعددة، يستطيع من خلالها أن يدعم نتائجه عبر شبكة العلاقات الموسيقية والدلالية والرمزية المتفاعلة.

٤ ـ ومع أن الباحث يرتكز فى تحليله فحسب على المستوى السياقى الذى يبرز التضاد بين عالمين متجاورين فى النصوص، إلا أنه قد حاول فى بعض الأحيان أن يفيد من إمكانات تقاطع المستوى الاستبدالى مع المستوى السياقى، وإن لم تشتبك علاقات الغياب فى تحليله بعلاقات الحضور لتبرز الطبيعة الاستعارية التصويرية

للشعر، وتختبر فعاليتها المجازية ومستواها الفنى ؛ إذ إنه بالطريقة التى أجرى بها الدكتور كمال أبو ديب تحليله يستوى إن كان النص شعرا أو نثرا، فلم يتداخل لديه المستوى الصوتى الموسيقى بالمستوى الرمزى إلا فى حالات قليلة عند بحثه عن وظيفة النبر الدلالية، ولم يتمكن الباحث للأسف من جلاء هذا الجانب ومضى منتشيا ببلاغته الشامية المثيرة يكرر مقولات لا تتسم بالدقة العلمية الجديرة بمثل هذا البحث الرائد الخطير الذى يظل بالرغم من ذلك أقوى محاولة تطبيقية للبنائية فى الأدب العربى حتى الآن، ولا يضيره على الإطلاق ما يتسم به من صعوبة وجدة، لأن التأسيس المنهجى لا يتوخى التبسيط ولا يفرح بالإنجازات القريبة.

أما العمل الثالث الذى لا يفوتنى التنويه به فهو كتاب المرحوم الأستاذ الدكتور / زكريا إبراهيم عن مشكلة البنية، الذى صدر غالبا عام ١٩٧٨ - إذ إنه لا يحمل تاريخ صدوره - وهو كتاب عالم قدير يتخذ منظورا فلسفيا يشرح من خلاله إشكالية البنية اعتمادا على مقولات المعرفة. وبدلا من التركيز على مبادئ البنيوية وشرح كيفية تشكلها وممارستها لوظائفها يعمد إلى تناول أهم أقطاب البنيوية بالعرض المتقصى لآرائهم وأعمالهم، فهو إذن كتاب عن البنيويين فى الدرجة الأولى كان القارئ العربى فى حاجة شديدة إليه، وإذا كنا لا نستطيع أن نتبين بدقة ما إذا كانت ملاحظاته النقدية عنهم من حصاد تجاربه الخاصة أو نتيجة لقراءاته فإن مرجع ذلك يتصل بمنهجه فى التأليف وعادته فى التخفف من الإشارات التوثيقية. ومع أن هذا الكتاب يختلف بالضرورة عن دراستنا لاختلاف المنظور الفلسفى عن الأدبى من ناحية ولتركيزه على أصحاب البنائية واهتمامنا بمبادئها النظرية من ناحية أخرى ؛ إلا أنه يظل مرجعا أساسيا يعرض أهم مفكرى البنائية بأستاذية واقتدار، ويعد دليلا لكل من يتصدى لنقل آثارهم الكبرى إلى اللغة العربية، حتى لا نترك جانبا تلك الرءوس ونبحث عن أعمال ثانوية أو متخلفة ننفق فيها وقتنا وجهدنا ترجمة ودراسة كما يحدث فى كثير من الأحيان.

على أن هناك مشكلة ملحة تفرض علينا مواجهة سريعة هى مشكلة المصطلح النقدى الناجم عن دخول البنائية إلى مجال الثقافة العربية، فكل الدراسات التى

ألمحنا اليها تجتهد فى نحت مصطلحاتها الخاصة فتوفق أحيانا وتتعسف وتخفق أحيانا أخرى ، وقد آن الأوان لمجامعنا العلمية واللغوية والجامعية أن تتصدى لتيسير مهمة الباحثين وتوحيد اللغة التى يتحدثون بها ، لا بالتجاهل والعزلة المصطنعة ، وإنما بالممارسة الحية لوظيفتها الأساسية فى عقد الندوات والملتقيات العلمية لمناقشة إشكالية المصطلح فى دراساتنا الحديثة واقتراح الحلول والبدائل له ؛ عندئذ لا نصطدم فى كتاب معين بكلمات محلية تقيم حاجزا بينه وبين قرائه فى أماكن أخرى من الوطن العربى ، مثلما نرى عند كمال أبو ديب فى ترجمته للمحور الاستبدالى بأنه «شاقولى» ، كما نتفادى بعض النحوت الغريبة كالتى نراها عند الدكتور/ زكريا إبراهيم فى ترجمته لمبدأ الانبثاق بأنه «المحائية» وفى بعض مصطلحات الدكتور المسدى التى تحتاج لمراجعة وتثقيف بالرغم من جهده فى تحريرها والنص عليها وشرحها فى ثبت ملحق بكتابه .

ولا يسعنى آخر الأمر إلا أن أتقدم بأخلص الشكر والامتنان لجميع الأساتذة والإخوة الزملاء الذين أسبغوا على هذا الكتاب ما لا يستحق من تقدير .

أما هؤلاء الأصدقاء الذين رأوا فى عرض نظرية البنائية بتلك الطريقة عجمة شديدة تستعصى على الفهم أو تتعسف فى حشر العناصر الغربية فى الفكر النقدى العربى فيكفى أن أذكرهم بأن أهم مقولات ومصطلحات البلاغة العربية مثلا مأخوذ فى جوهره من مبادئ البلاغة اليونانية ؛ وإن كان قد خضع بعد ذلك فى نمائه وتطوره للمقتضيات الموضوعية للواقع العربى الإسلامى ، وأن لحظات التفوق فى أية ثقافة ترتبط عضويا بمدى انفتاح شهيتها لتمثل العناصر الإيجابية فى الثقافات الأخرى مستجيبة لحاجاتها الداخلية أولا ، وأن استقلال الشخصية يختلف عن العزلة والضمور ، وأن تلك المناهج العلمية ملك مشاع وإنجاز إنسانى للجميع ، ولعل من لم يسهم فى تشكيلها أشد حاجة إليها ممن توافرت لديه العوامل لإنضاجها وبلورتها .

دكتور صلاح فضل

مقدمة الطبعة الأولى

هذا بحث يختلف جد الاختلاف عما يألفه الناس ويأنسون إليه فى البحوث الأدبية، لا لأنه يتعرض لأصعب المناهج الحديثة وأدقها وأكثرها جفافا وأبعدها عن المصطلحات والتصورات التقليدية فحسب، ولكن لأنه يلتزم بمستوى نظرى تجريدى عال يقتضى منه العزوف عن التطبيقات المبتسرة المبسطة فى محاولة لاستيعاب النظرية أولا وموقعتها فى إطارها الثقافى الشامل ثانيا، واصطناع كلماتها الجديدة التى تفاجئ القارئ وتحمله على أن يقطع صلته بما يسميه مفكرو البنائية بعصر التشبيهات، بحثا عن تسمية الأشياء من خلال تركيبها وتحليلها ووصف وظائفها؛ فهو مغامرة حقيقية فى قلب الفكر المعاصر اقتضت جهدا شاقا لن يلبث القارئ أن يدرك بدوره ضرورة أدائه لما يعادله من مشقة إن كان جادا فى متابعة خطواته بما تتطلبه من يقظة وحساسية.

وإذا كنا قد تعودنا فى سبيل الدراسات الأدبية أنها تمضى بيسر وهوادة طبقا لمناهج تاريخية أليفة، تكاد تخلو من الفلسفة الحية، إذ تتسرب من خلال قوالب فرغتها العادة من الفعالية، فإن هذه الصفحات محاولة لتفجير مشكلة المنهج فى النقد الأدبى؛ تسترق السمع لما يلهج به الناس اليوم فى العلوم الحديثة من لغات نجهلها ونتصور أننا لسنا بحاجة لمعرفتها فمنذ أن نكبنا بلوثة الجرى وراء التكنولوجيا البحتة فحسب، ونحن نتصور ـ كسلا ـ أن المعارف الإنسانية مثل قوائم الطعام التى نختار منها ما نشتهى ونرفض ما نخشى سوء هضمه، وزين لنا هذا الجهل أننا لسنا بحاجة لمعرفة مستحدثات العلوم الإنسانية، فقصرنا اهتمامنا على العلوم التجريبية الطبيعية، ناسين أن المعرفة مثل الماء فى نظرية الأنابيب المستطرقة، وأننا لن نستطيع إطلاقا إبداع الآلة ما دمنا نقصر عن فهم الإنسان وطاقاته الخلاقة، وأن التقدم فى فهم

قصيدة فى درس ثانوى ضرورى لتركيب جهاز فى معهد هندسى، وأن تجمدنا عند معلومات أوائل القرن فى الدراسات الإنسانية لن يلبث أن يصيبنا بالشلل الفكرى والثقافى والعلمى فى جميع المناحى والاتجاهات.

وإذا كانت السنوات الأخيرة قد شهدت ثورة منهجية حقيقية لم تقتصر على النقد الأدبى وإنما بدأت بالذات فى علوم اللغة والنفس والاجتماع، ثم انتهت إلى الدراسات الأدبية طبقا للنظرية البنائية ومقولاتها السيميولوجية، فإن أى عرض أمين لهذه النظرية لابد وأن يمتد إلى هذه العلوم باحثا عن كيفية احتضانها لبذرة البنائية ونموها فيها بما لا نعهده فى الدراسات الأدبية التى تختلط بالتاريخ وتترنح قبل أن تطوى صفحاته، وفى الوقت الذى تصدر فيه مئات الكتب فى جميع اللغات الحية من مؤلفة ومترجمة عن البنائية ومشاكلها النظرية والتطبيقية فإننا نعانى من العدم الشديد فى لغتنا العربية، حتى أن على من يجرؤ على كسر حائط الصمت هذا أن يبدأ بالأبجدية ويغطى مستويات أفقية ورأسية متعددة، ويتحمل صدمة الجفاف النظرى وتشكيل مصطلحاته الخاصة، بما يتطلب جرأة حقيقية تصل إلى درجة التهور، وأى تهور أشد من أن تقرأ كتابا فى نقد الأدب - أو هكذا يزعم لنفسه - ثم لا تجد فيه بيتا من الشعر ولا مثلا سائرا ولا طرائف أدبية مما تعود الناس على تحلية كتاباتهم بها، فحتى المصطلح الأساسى وهو إسم البنائية لم يتم الاتفاق عليه فى اللغة العربية، فبعض الباحثين يستخدم كلمة بنيوية - نسبة إلى البنية - وهو اشتقاق صائب لولا أنه يجرح النسيج الصوتى للكلمة بوقوع الواو بين ضرتيها، بما يترتب على ذلك من تشدق حنكى عند النطق، وهذا ما جعلنا نعدل عن هذه التسمية ونفضل عليها «البنائية» لسلاستها وقرب مأخذها، راجين أن تكون هذه السيولة اللفظية ذريعة لسيولة أخرى أعز وأغلى وهى السيولة الفكرية والدلالية.

والواقع أن أسوأ عاداتنا النقدية هى كسلنا الذهنى الذى يصل إلى درجة البلاهة وجهلنا الذى يختلط بالسذاجة وتسرعنا فى التعرض لما لا نحسن، وافتقادنا لأدوات البحث الرئيسية وهى الإعداد المنهجى الشاق، وهذا ما تحاول الصفحات التالية أن تقاومه عندما تقدم نموذجا تفصيليا لأحدث نظريات الفكر وأدقها وأوسعها انتشارا فى العالم اليوم، حتى أنها تخطت الحواجز الأيديولوجية المعهودة بين الشرق والغرب، عندما قامت المدرسة الروسية المعاصرة بتطوير الدراسات

السيميولوجية وابتدعت بنية المضمون فى الأدب كى تقاوم النزعة الجمالية الغالبة على البحوث الغربية، ولكن هذا أحد تأويلات البنائية ووجوهها المتعددة، وسنرى من خلال هذا البحث أنه بقدر ما يتبلور المنهج ويتضح الأسلوب تتكاثر الرؤى وتخصب الاتجاهات، وأن أهم ما يتميز به هذا النوع من الدراسة هو إعادة صياغة المشاكل الفنية والجمالية على أسس قياسية علمية، وأنه يضع موضع التنفيذ حلما طالما أرق الباحثين وهو تراسل العلوم الإنسانية والعثور على قاعدة منهجية صلبة تجمعها.

وأهم ماندعو إليه هو الاستيعاب النظرى الكامل لمبادئ البنائية قبل محاولة تطبيقها على قضايا الأدب العربى، مما يقتضى استمرار البحث والاتصال بالمنابع والجرأة على مواجهة الفكر المدرب والكلمة المثقفة واقتناصها والتمرس بها فى نزال متكافئ، دون تغطية العجز بالتهم والجهل بالادعاء. وحسبنا أن نفتح باب الجدل المنهجى المثمر وأن نخرق طاقة ينفذ منها شعاع دافئ، وأملنا أن نشهد ظهر النضج الفكرى والنقدى فى ثقافتنا العربية المعاصرة.

دكتور صلاح فضل

القســـم الأول

مدخل لدراسة البنائيـة

- أصول البنائيـة
- قوام النظرية ومشاكلها

أصـول البنائيـة

- مدرسة جنيف الرائدة
- ميراث الشكلية الروسية
- حركة براغ اللغوية
- في علم اللغة الحديث

مدرسة جنيف الرائدة

مدخـــل:

لكى نفـهم البنائيـة لابد أن نعـود إلى أصـولها الأولى، ونحـاول تقـديم طرف من تاريخـهـا القـريب؛ لإلقـاء الضـوء على بذورها فى الفكر الحـديث، وتطورها فى مختلف العلوم الإنسانية ؛ قبل أن نرى كيف تصب فى الدراسات النقدية والأدبية. ومن الطريف أن يضطر البـاحث فى البنائيـة إلى الكشف أولا عن أهم مـعـالمهـا التاريخـية، مع إدراكه العـميق لما قد يكون فى هذا من تناقض؛ لأن البنائيـة لم تسع جهدها لمقاومة شيء مثلما تسعى لمقاومة فكرة التاريخ ذاتها ؛ وحصر مجالها فى أضيق الحـدود؛ إذ إنها قد رأت مختلف الميادين الدراسية وقد أصبحت احتكارا للمنظور التاريخى التقليدى أولا ثم الجدلى ثانيا ؛ فقامت على وجه التحديد لتسترد المنظور الذى تطلق عليه «الرؤية المنبثقة» والذى يقوم على دراسة الأشياء فى ذاتها قبل التطرق إلى أحداثها وتاريخها. بيد أننا إذا كنا نضحى فى الظاهر بجانب يسير من مبادئ البنائية فى هذا العرض الأول لها فإننا نستجيب بذلك لمبدأ أكثر أهمية وأغلى على الفكر البنائى وهو مبدأ قابلية الفهم وفاعلية الإدراك وأولوية الذكاء ؛ فمقولة البنية ليست فى التحليل الأخير سوى حيلة عقلية أو نشاط ذهنى يهدف إلى إدراج الأشياء فى نظم مفهومة معقولة ؛ واضحة التركيب، بيّنة الوظائف محكومة فى علائقها وارتباطاتها.

فرديناند دى سوسيور:

وقد أجمع الباحثون أو كادوا على أن حفنة من المبادئ اللغوية الأولية كرس لها عالم سويسرى حياته القصيرة فى مطلع هذا القرن - حيث لم يمهله القدر لإنمائها وتسجيلها كتابة، وإنما لم يزد على إملائها فى عدة برامج دراسية على طلابه فى جنيف - تمثل حجر الزاوية ونقطة الانطلاق فى النظرية البنائية؛ لا فى علم اللغة فحسب وإنما فى جميع ميادين الدراسات الإنسانية. وهذا العالم هو «فرديناند دى سوسيور» الذى استطاع أن يؤسس مدرسة لغوية حديثة أصبحت تعد نموذجا رائدا للعلوم الإنسانية وقدرتها على أن تصبح علوما دقيقة تضارع العلوم الطبيعية والرياضية فى خضوعها للمنهج العلمى المضبوط.

وسوف نختار من مبادئ «سوسيور» أعمقها تأثيرا فى خلق تيار الفكر البنائى وأكثرها ترددا وأوسعها تطبيقا على المجالات الأخرى، وإن كان من الميسور الاطلاع على جملة مبادئه التى نشرها اثنان من تلاميذه فيما بعد عام ١٩١٦ بعنوان «كورس فى علم اللغة العام»[١] وترجم إلى جميع اللغات تقريبا واستفاد منه كثير من علماء اللغة عندنا كما سنرى فيما بعد. وإن لم يكن قد ترجم إلى لغتنا العربية حتى الآن.

ثنائية النظم اللغوية:

والمبدأ الأساسى فى هذا التيار هو الرؤية الثنائية المزدوجة للظواهر؛ فهو من ناحية يعارض النزعة الجزئية الانفصالية التى تدعو إلى عزل الأشياء عن مجالها طبقا لنزعة بعض العلوم التى تعالج الأشياء من وجهة نظر ثابتة، «إذ إن علم اللغة لا يسلم بأن هناك أشياء مفروغا منها تظل قائمة حتى لو انتقلنا من مجموعة أفكار إلى أخرى». ويدعو من ناحية أخرى إلى إدراج هذه الظواهر فى سلسلة من المقابلات الثنائية للكشف عن علاقاتها التى تحدد طبيعتها وتكوينها؛ وأهم هذه المقابلات ما يلى:

---

(١) انظر:

De Saussure, Ferdinand, Course de Linguistique generale. Pub. ch. Bally and Alb. Sechehaye, Parìs1916, Trad.Buend Aires1975.

- ثنائية اللغة والكلام.
- ثنائية المحور التوقيتى الثابت والزمنى المتطور.
- ثنائية النموذج القياسى والسياقى.
- ثنائية الصوت والمعنى.

الفرق بين اللغة والكلام:

ولشرح هذه النظم التى تتكون منها اللغة يطرح «سوسيور» سؤاله الأول : «ماهى اللغة»؟ ثم يجيب عنه بأن اللغة بالنسبة له لا ينبغى أن تختلط بالكلام؛ فليست اللغة سوى جزء معين من الكلام وإن كانت أساسه الجوهرى ؛ وفى الوقت نفسه الذى تعد فيه حصيلة اجتماعية لملكة فردية هى ملكة الكلام، فإنها مجموعة من المصطلحات الضرورية التى تتخذها هيئة المجتمع بأكمله لإتاحة الفرصة أمام الأفراد لممارسة ملكاتهم.

فإذا كان الكلام متعدد الأشكال؛ متنافر المسالك، مختلف الصيغ، تتنازع دراسته مجالات متعددة من طبيعية وعضوية ونفسية ؛ وينتمى إلى الدائرة الفردية والاجتماعية معا ؛ فإن اللغة على العكس من ذلك كلٌ مستقل فى ذاته قابل للتصنيف ؛ فإذا ما أعطيناها أولوية على وقائع الكلام فإننا ندخل بذلك نظاما طبيعيا على مجموعة غير سواء لا تسمح بتصنيف آخر. وعلى هذا فاللغة نظام من الرموز المختلفة التى تشير إلى أفكار مختلفة ؛ وتتميز بالخصائص التالية :

١ - أنها شىء محدد بوضوح يستخلص من مجموعة وقائع الكلام المتناثرة ؛ ويمكن أن نحدد موقعها ضمن دائرة الكلام التى تشمل اللفظ المنطوق وقناة التوصيل الطبيعية والصورة السمعية والتصور الذهنى للمتلقى ؛ فتقع اللغة فى الجزء الذى تستدعى فيه صورة سمعية ما تصورا ذهنيا خاصا؛ وهى لذلك العنصر الاجتماعى للكلام؛ الخارج عن حدود الفرد، إذ إنه وحده لا يستطيع خلق لغة ولا تعديلها، فاللغة تقوم على أساس نوع من العَقْد القائم بين أعضاء الجماعة، والفرد فى حاجة إلى تعلمها وتوظيفها، يكتسبها الطفل بالتدريج، ويستطيع الإنسان الأبكم المحروم من القدرة على الكلام أن يعرف اللغة، مما يجعله قادرا على فهم الرموز الشفوية التى يبصرها.

٢ ـ اللغة تختلف عن الكلام؛ إذ إنها شيء يمكن دراسته بشكل منفصل عن عمليات التنفيذ الكلامية، واللغات الميتة لا يتحدث بها أحد، ولكننا نستطيع بدقة أن نتصور نظمها وجهازها، وعلم اللغة لا يمكن له فحسب أن يستغنى عن عناصر أخرى من الكلام بل يتوقف على عدم اختلاطه بهذه العناصر.

٣ ـ بينما نجد الكلام متنافر الأجزاء تتميز اللغة فى طبيعتها بالتناسق والتوافق، فهى نظام من الرموز لا يعد جوهريا فيه سوى اتحاد المعنى بالصورة السمعية حيث يتسم شطرا الرمز بالطابع النفسى.

٤ ـ ليست اللغة أقل من الكلام فى أنها شىء ذو طبيعة محددة، مما يعتبر ميزة كبيرة فى دراستها، فرموز اللغة شىء ملموس يمكن للكتابة تثبيته فى صورة معهودة، وهذا ما يجعل علوم الصوتيات والصرفيات والمعجم والنحو تمثيلا أمينا للغة.

٥ ـ تعد اللغة إذن نظاماً من الرموز التى تعبر عن أفكار، ومن هنا يمكن مقارنتها بالكتابة أو بأبجدية الصم أو بالشعائر الرمزية أو بصيغ الآداب أو الإشارات العسكرية وغيرها؛ إلا أنها أهم هذه الأنظمة على الإطلاق، فهى جملة الهياكل التى تخضع لها عمليات التنفيذ الكلامية، ويمكن مقارنة اللغة بسيمفونية موسيقية، مستقلة فى واقع الأمر عن الطريقة التى تعزف بها، فالأخطاء التى يرتكبها الموسيقيون فى الأداء لا تمس واقع السيمفونية أدنى مساس[١].

ولاريب أن كلا من اللغة والكلام مرتبطان؛ إذ يفترض أحدهما الآخر، فاللغة ضرورية كى يصبح الكلام ملموسا وتترتب عليه جميع نتائجه، كما أن الكلام ضرورى كى تقوم اللغة، ومن الوجهة التاريخية نجد أن وقائع الكلام سابقة على اللغة، وإلا فكيف يخطر على بال أحد أن يقرن فكرة ما بصورة سمعية إن لم يتمثل هذا الربط فى عملية الكلام؟

ومن ناحية أخرى فإن الإنسان يتكلم لغته الأصلية بسماع الآخرين، ولا يختزن هذه اللغة فى ذهنه إلا عقب تجارب لا حصر لها، كما أن الكلام هو الذى يؤدى إلى تطور اللغة، فالانطباعات التى تتوافر لنا عندما نسمع الآخرين هى التى تجعلنا نعدل

---

(١) راجع نفس المصدر ص ٦٠-٦٣.

من عاداتنا اللغوية، فهناك إذن نوع من التوقف المتبادل بين اللغة والكلام؛ اللغة هى أداة الكلام ونتيجته معا. لكن هذا لا يمنع منهجيا من اعتبارهما فى الدراسة شيئين مختلفين(١).

وقد تعرض هذا المبدأ الذى يعتبر من أشهر ما بقى من آراء «سوسيور» لكثير من التطبيقات المختلفة فى جميع مجالات العلوم الإنسانية، ويعد مسئولا إلى حد كبير عن تطور فكرة البنية ذاتها، لأن الفصل الحاسم بين التصورات الذهنية للغة والتطبيق العملى للكلام هو الذى ساعد على إضفاء صفة النظام التجريدى المترابط على المجموعة الأولى ونماذجها التى تحتذى فى العمليات الثانية على أنه تعرض أيضا لشىء من التثقيف والتطوير وخاصة عند العالم الدانيماركى الكبير «لويس جيلميسليف» فى كتابه عن «مبادئ نظرية اللغة»(٢) كما سنرى فيما بعد، ويهمنا الآن أن نشير إلى أن هذه الثنائية لم تنبت من الفراغ، وإنما كانت بالتحليل التاريخى الدقيق محاولة جادة للتوفيق بين نزعتين حادتين فى إحدى مدارس علم الاجتماع، ففكرة اللغة تطابق فكرة «دوركهايم» عن العقل الاجتماعى، إذ إن كلا منهما يشير إلى وقائع نفسية اجتماعية، تحدث خارج الفرد وتمارس ضغطا عليه، كما أن كليهما يوجد فى الضمير الجماعى، وعلى العكس من ذلك فإن الامتيازات التى تعطى للعنصر الفردى فى الكلام تعتبر فى نظر الدارسين صدى لمبادئ «تارد» النفسية الفردية، وإن كانوا يستبعدون أن يكون «سوسيور» قد استلهم بشكل مباشر هذه التصورات الاجتماعية الفلسفية فى مبادئه اللغوية، إلا أن هذه الأخيرة لم تكن مبتوتة الصلة بمناخها الثقافى الأوروبى، بل كانت عميقة الارتباط به مما ضمن لها تأثيرا قويا مستمرا فيه(٣).

---

(١) المرجع السابق ص ٦٥.

(٢) انظر :

Hjelmsley, Louis, OMKRING SPROGTEORIENS: CRUNDLAGGESE. Trad. Madrid1974

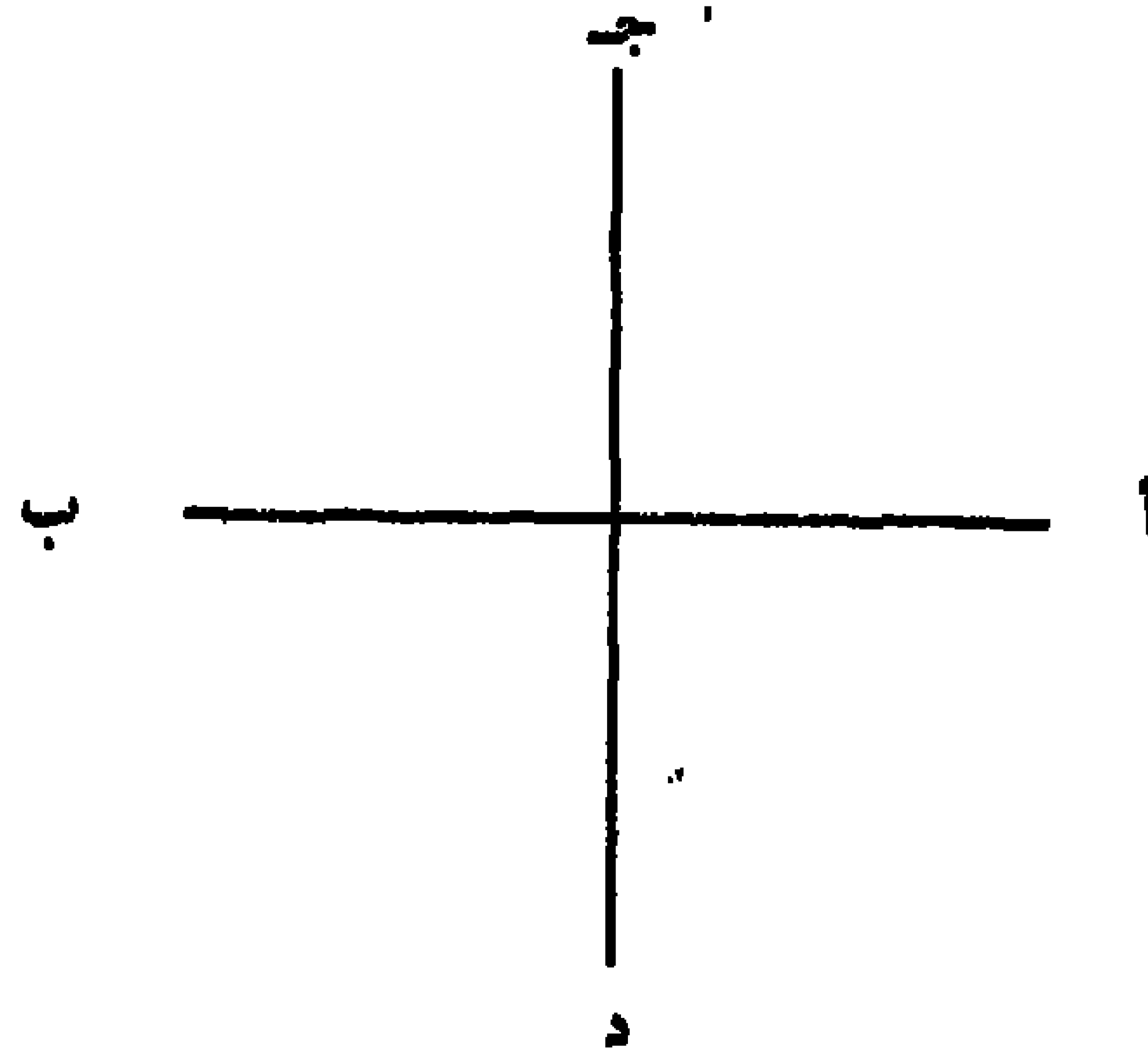
(٣) انظر :

Trnka, B. La"Linguesica estructural del circulo de Praga" Indiana University Paris44,1944, P.48.

المحوران الزمنى والثابت :

أكد «سوسيور» على ضرورة الاهتمام بالتحديد الدقيق للمحاور التى ندرس الأشياء على أساسها ؛ إذ ينبغى أن نميز فيما بينها ، ونفصل بوضوح بين محورين :

١ ـ محور المعاصرة التوقيتى الذى يعبر عن العلاقات القائمة بين الأشياء المتعايشة مع استبعاد أى تدخل لعنصر الزمن ، وهذا هو الذى يصل بين (أ) و (ب) فى الشكل التالى :



٢ ـ محور التعاقب ، هو الذى يصل بين (جـ) و (د) ولابد أن نركز فيه على شىء واحد ، وندرس تطوره الزمنى ، أى نتناول التغييرات التى طرأت على عناصر المحور الأول .

ويترجم هذا الشكل فى علم اللغة بالمحور الوصفى التوقيتى الثابت من جانب ، والمحور التاريخى الزمنى التطورى من جانب آخر ، فالأول يتناول جميع المظاهر التى تتصل بأوضاع النظم اللغوية من الوجهة الوصفية ، بينما يتناول المحور الآخر عوامل وأشكال التطور التاريخية المختلفة [1] . . ومع أن هذا التصور قد لاقى كثيرا

---

(١) انظر كتاب «سوسيور» السابق الذكر ص ١٤٧ .

من التعديل فيما بعد إلا أنه لا يزال من أهم المصطلحات التى تتردد فى الفكر البنائى المعاصر الذى يشترط لالتقاط بنية موضوع الدراسة عزل جوانب المتغيرات التاريخية وتثبيت عنصر الزمن فيها ولو بشكل مؤقت، كما نعمد خلال عرضنا لشريط سينمائى لتثبيت لقطة معينة حتى نستطيع تفحصها والإمعان فيها ودرس مختلف جوانبها وعلاقاتها ونسبها، ولكن دون أن نغفل حقيقة أخرى وهى أن هذا التثبيت إنما هو مصطنع مؤقت وأننا لا نلبث أن نذير جهاز العرض مرة أخرى لنرى تعاقب الصور الذى يمثل تيار الواقع المصور خلال مرحلة زمنية محددة.

نظام اللغة ورقعة الشطرنج :

إذا كانت اللغة عند «سوسيور» نظاما من الرموز لا يعرف سوى قوانينه الخاصة المميزة فإنه يقارنها أكثر من مرة بلعبة الشطرنج لتوضيح خصائصها، فيدعو إلى التمييز فى دراسة اللغة بين العناصر الداخلية فيها والعناصر الخارجية عنها، فعندما ندرس انتقال لعبة الشطرنج من إيران إلى أوروبا فإن هذا يعتبر شيئا خارجيا. أما عندما ندرس نظامه وقوانينه فإننا حينئذ أمام عناصره الداخلية، كذلك لو بدلنا قطع الشطرنج الخشبية بأخرى من العاج لم يمس هذا نظام اللعب الداخلى، أما لو انتقصنا من عدد القطع أو زدنا عليها لكان لذلك تأثيره العميق على قواعد اللعب. ويمضى فى هذه المقارنة الأثيرة لديه بين اللغة والشطرنج باعتبار كل منهما نظاما من القيم يخضع لتعديلات طارئة على النحو التالى :

أولا: وضع رقعة الشطرنج فى حالة ما يطابق تماما وضعا معينا للغة، لذلك فإننا نجد أنه إذا كانت قيمة كل قطعة تتوقف على موقعها فى الرقعة فكذلك الأمر فى اللغة إذ تتوقف قيمة كل كلمة على مقابلتها بغيرها من الكلمات.

ثانيا : لابد أن يكون النظام القائم فى حالة ما مؤقتا، حيث لا يلبث أن يتغير إلى وضع آخر، إلا أن جميع القيم تتوقف على عرف ثابت مسبق، وهو قواعد اللعب التى توجد قبل بداية اللعب وتظل قائمة بعد انتهاء كل مباراة. هذه القواعد المقررة دائما توجد فى اللغة، وهى مبادئها السيميولوجية الثابتة.

ثالثـا : لكى يتم الإنتقال من حالة توازن إلى أخرى، أى من حالة وصفية إلى أخرى يكفى تحريك قطعة واحدة، فلا يحدث تحرك شامل دفعة واحدة، وهنا نعثر على ما يوازى بالضبط عمليات التطور التاريخى :

(أ) كل لعبة فى الشطرنج تتمثل فى تحريك قطعة واحدة فحسب، كذلك فى اللغة لا تطرأ التغييرات إلا على عناصر منعزلة.

(ب) وبالرغم من ذلك فإن لكل لعبة نتائج تمس النظام بأكمله، حتى يستحيل على اللاعب أن يتوقع بدقة جميع النتائج التى ستنجم عنها ؛ فقد تكون خطيرة أو متوسطة أو ضئيلة طبقا للظروف، وقد تؤدى لعبة واحدة إلى انقلاب فى المباراة، وتؤثر حتى على القطع التى كان يبدو للوهلة الأولى أنها بعيدة عن العملية، ومثل هذا يحدث كذلك فى اللغة.

(جـ) يعتبر نقل قطعة ما فوق رقعة الشطرنج عملا مختلفا متميزا عن حالتى التوازن السابق واللاحق، فالتغيير الحادث لا ينتمى إلى أى منهما بحال، وما يهم فى واقع الأمر إنما هو تلك الحالات.

رابعـا: فى مباراة الشطرنج نجد أن الخاصية المميزة لأى وضع نركز انتباهنا عليه إنما هى استقلاله عن الأوضاع السابقة عليه، فالذى يتابع جميع مراحل المباراة لا يختلف فى لحظة معينة عن الفضولى الذى يطل ويلقى نظرة عابرة على الرقعة، كل منهما يرى الوضع بأكمله ويستطيع أن يحدس بما سيحدث.

وكذلك الأمر فى اللغة، مما يوضح لنا الفروق بين الطرق الوصفية والتاريخية، والمتكلم لا يمارس عمليات الكلام إلا طبقا لحالة ووضع معين من أوضاع اللغة، ولكى يستقصى «سوسيور» المقارنة يعمد إلى التمييز الوحيد بين اللغة والشطرنج ؛ إذ يتميز اللاعب بأنه يقصد الحركة ويتعمد تغيير النظام، بينما لا يحاول المتكلم عادة هذا التغيير أو يصر عليه ؛ إذ إن قطعه تتحرك عفويا دون قصد أو نية مبيتة[1].

---

(١) راجع كتاب «سوسيور» الذى سبق ذكره ص ١٥٨.

علم اللغة الداخلى والخارجى :

يخلص «سوسيور» من المقارنة السابقة إلى التمييز الواضح بين علمى اللغة الداخلى والخارجى وخصائص كل منهما ؛ إذ يقوم علم اللغة الخارجى بتجميع المواد والتفاصيل دون حاجة إلى صبها فى قالب معين، فمثلا يستطيع الدارس أن يسرد الوقائع المتصلة بانتشار لغة ما خارج حدودها الأصلية، أو يبحث العوامل التى أدت إلى تكوين لغة أدبية مقابل لهجات شعبية، ويستخدم فى كل ذلك أسلوب السرد والتنظيم الذى لا يستهدف سوى الوضوح والجلاء.

أما بالنسبة لعلم اللغة الداخلى فإن الأمر يختلف عن ذلك جد الاختلاف ؛ إذ إن اللغة بهذا الاعتبار تصبح نظاما لا يعرف إلا نسقه الخاص، ويخضع لقواعد تتحكم فى هيكله وعلاقاته وهذه هى بذور بنائية اللغة التى زرعها «سوسيور» فلم تلبث أن آتت أكلها بعد حين.

العلاقات السياقية والإيحائية :

إذا كان كل شىء فى حالة من حالات اللغة يتوقف على العلاقة القائمة بين عناصرها فكيف تتم هذه العلاقات؟

يجيب «سوسيور» عن هذا السؤال بشكل منهجى يضع به مبدأ مهما من مبادئ البنائية العصرية، ويعتبر إلى حد كبير مرتبطا بالمبدأ السابق الخاص بالتمييز بين المحورين الثابت والزمنى، فيلاحظ أن العلاقة اللغوية تنطلق من مستويين مختلفين، وأن كل مستوى منهما يولد نظاما معينا من القيم، والتقابل بينهما هو ما يجعلنا نفهم طبيعة كل منهما.

فهناك فى القول علاقات تقوم بين الكلمات فى تسلسلها تعتمد على خاصية اللغة الزمنية كخط مستقيم يستبعد فيه إمكانية النطق بعنصرين فى وقت واحد، بل تتابع العناصر بعضها إثر الآخر وتتآلف فى سلسلة الكلام، هذا التآلف الذى يعتمد على الامتداد يطلق عليه « العلاقات السياقية» ويلاحظ أن التركيب بهذا الاعتبار يتألف

دائما من عنصرين أو أكثر، مثل الله أكبر، الحياة الإنسانية، الطقس الجميل، سنخرج من هنا. . . إلخ. وعندما تدخل الكلمة فى تركيب ما، فإنها تكتسب قيمتها فحسب من مقابلتها لما يسبقها أو يلحقها من كلمات.

ومن ناحية أخرى فإننا لو أخذنا أية كلمة من هذه السلسلة السياقية لوجدنا أنها تثير كلمات أخرى - بالتداعى والإيحاء - خارجة عن القول، ولكنها تشترك معها فى علاقة ما بالذاكرة ومن هنا تتكون مجموعة من الكلمات تقوم بينها علاقات متعددة، فكلمة تعليم مثلا تتوارد معها على الذهن كلمات أخرى مثل تربية ومعلم وعلم ومدرسة وامتحانات وغيرها مما يشترك معها من وجه ما. ويلاحظ أن هذه التوافقات تختلف تماما عن علاقات النوع الأول، فهى لا تعتمد على الامتداد الخطى، وإنما نجد أن مقرّها هو الذهن حيث تمثل جزءا من الكنز الداخلى الذى تتكون منه لغة أى فرد، ويطلق «سوسيور» على هذه العلاقات اسم العلاقات الإيحائية بينما يسميها بعض علماء اللغة المحدثين العلاقات الاستبدالية.

ومن وجهة النظر المزدوجة هذه فإن الوحدة اللغوية يمكن مقارنتها بجزء مغين من مبنى ما، وليكن عمودا مثلا، فالعمود يرتبط من ناحية ما بعلاقة محددة بالسقف المرفوع فوقه، هذا الوضع الذى نرى فيه وحدتين ماثلتين أمامنا فى المكان يجعلنا نتذكر العلاقة السياقية التركيبية، إلا أن هذا العمود من ناحية أخرى إذا كان مدورا فإنه يثير فى الذهن أشكالا معمارية أخرى أو أنماطا مختلفة، وهى عناصر ليست ماثلة فى المكان أمامنا ولكنها بدائل توحى بها الوحدة الموجودة، وهذا ما يقابل العلاقات الإيحائية أو الاستبدالية.

قيم المخالفة ومفهوم الوحدة:

ليس النظام اللغوى طبقا لسوسيور سوى مجموعة من الفوارق الصوتية المتآلفة مع مجموعة أخرى من الفوارق الفكرية، إلا أن هذه المقابلة بين عدد من الرموز السمعية وعدد آخر من الأفكار مقتطع من جملة الفكر تولد نظاما من القيم الخلافية، هذا النظام هو الذى يمثل الرابطة الفعالة بين العناصر الصوتية والنفسية داخل كل رمز.

وبالرغم من أننا لو أخذنا كلا من الدال والمدلول على حدة وجدناهما سلبيين تماما فى اعتمادهما على الفوارق إلا أن تآلفهما يعد شيئا إيجابيا، بل هو الشيء الوحيد الذى تضيفه اللغة؛ إذ إن أهم ما يميز المؤسسة اللغوية من خواص هو الحفاظ على التوازى بين هذين المستوين المختلفين.

والجهاز اللغوى بأكمله يدور حول الوظيفة الخلافية لكل وحدة، على أساس أن مقابلتها بالوحدات الأخرى هو ما يمثل شخصيتها، ويضرب «سوسيور» بعض الأمثلة التوضيحية لهذا المبدأ من خارج نطاق اللغة، ونوردها لأهميتها فى الكشف المبكر عن جانب من مشكلة البنية، مع ملاحظة أن هذا المؤلف الرائد لم يستخدم على الإطلاق كلمة البنية فى بحوثه، وإنما كان يتحدث عن النظام والهيكل والعلاقات، مما يعد إرهاصا بها وتمهيدا لمفهومها.

يقول: لو تصورنا مثلا قطارين سريعين، كل منهما يخرج من جنيف ويصل إلى باريس فى الساعة الثانية و٤٥ دقيقة مساء، والآخر يخرج بعد الأول بأربع وعشرين ساعة بالضبط، فنحن نقول إنه القطار نفسه بالرغم من أنه قد يكون مختلفا عنه فى كل شيء؛ فى القاطرة والعربات والموظفين، فما معنى أن نقول إذن إنه هو القطار نفسه؟ ولنفترض أن شارعا فى مدينة ما قد دمر بأكمله أثناء الحرب، ثم أعيد بناؤه من جديد، نقول إنه الشارع نفسه مع أنه لم يتبق فيه شيء مادى من الأول، لماذا يمكن أن نعيد بناء شارع بأكمله ويظل هو الشارع نفسه؟ السبب بسيط هو أن ما يحدد الشارع ليست هى العناصر المادية البحتة وإنما موقعه من الشوارع الأخرى والمكان الذى يقوم عليه، وكذلك فإن ما كان يحدد القطار إنما هو ساعة قيامه والمحطات التى يمر بها إلى آخره، وكلما توافرت هذه الشروط نفسها وقامت مثل تلك العلاقات حصلنا على الأشياء نفسها، وهى أشياء ليست مجردة ولا يمكن تصورها بعيدا عن تنفيذها المادي[1]. فما يحتفظ بشخصية الأشياء إذن إنما هو النموذج الذى تخضع له، وهو نموذج يطابق بنية معينة يعتمد تحديدها على رصد العلاقات المكونة لها، وبالرغم من أن «سوسيور» لا يصل فى تحليله المادى إلى هذا المدى إلا أنه يرمى فى هذا الاتجاه نفسه، بل نستطيع أن نقول إن الفكر اللغوى التقعيدى عموما لم يخل أبدا

---

(١) انظر نفس المصدر ص ٢٢١.

من مفهوم البنية الكامن، ويتمثل فضل «سوسيور» فى أنه استطاع بمجموعاته الثنائية أن يطلق القيود التي كانت تعوق تصورها وتوظيفها.

اعتباطية الرمز اللغوى:

إذا أردنا الدقة في التعبير فإن «سوسيور» كان يتفادى كلمة الرمز عند تحديده للأنظمة اللغوية، ويقول إن الكلمات إنما هى مجرد علامات أو إشارات للأشياء، ويعنى بهذه العلامات الكلي المزدوج الذى يفيد الدال والمدلول معا، وذلك لأن العلاقة بين العلامة ومعناها اعتباطية، أما الرمز فيفترض علاقة طبيعية مسببة بين الدال والمدلول، كأن نقول إن الماء رمز الصفاء والتجدد والحياة، وبينما ينطبق الدال على المدلول تماما فى حالة العلامة اللغوية فإن الأمر يختلف عن ذلك فى الرمز، وسنعود إلى هذه المشكلة بالتفصيل عند الحديث عن الأنظمة السيميولوجية لنرى تصنيف الباحثين لأنواع الرمز ودلالاته، ويكفى الآن أن نشير إلى أننا عندما نطلق كلمة الرمز على العلامة اللغوية فإن هذا من قبيل تبسيط الأشياء قبل أن نعمد إلى التصنيفات والتفريعات.

ويرى «سوسيور» أن كل نظام لغوى يعتمد على مبدأ لا معقول من اعتباطية الرمز وتعسفه، فإذا كانت لغة ماتطلق على هذا الشيء اسما معينا فإن اللغات الأخرى تطلق عليه نفسه تسميات مختلفة، لكن هذا التعسف فى رأيه ليس مطلقا، لأن روح الإنسان تتمكن من إدخال مبدأ النظام والتقعيد على بعض أجزاء عملية الرمز، وهنا يبرز دور السببية النسبى، فلا توجد لغة تخلو من العناصر المسببة، مثل المحاكاة الصوتية وغيرها، أما أن نتصور لغة كل شيء فيها مسبب فإن ذلك مستحيل، وبين هذين الطرفين ـ حيث نجد الحد الأدنى من التنظيم والحد الأدنى من التعسف ـ تتدرج إمكانات كثيرة.

وتحتوى مختلف اللغات دائما على كلا النوعين من التعسف المبدئى والسببية النسبية، لكن بمقادير ونسب متنوعة، وهذه خاصية لابد أن نأخذها فى الاعتبار عند تصنيف اللغة وبحث أنظمتها[1].

(١) انظر نفس المصدر ص ٢٢١.

وقد ظفر هذا المبدأ باهتمام كبير فى الدراسات البنائية المحدثة، حتى من غير اللغويين، فنجد أن «ليفى ستراوس» مثلا وهو مؤسس البنائية الأنثروبولوجية وأحد أقطاب النظرية يعلق عليه قائلا إن الرمز اللغوى إذا كان اعتباطيا مسبقا فإنه لا يظل كذلك مؤخرا، أى أننا إذا أخذنا فى الاعتبار الكلمة اللغوية بعد استعمالها لاحظنا أنها تفقد خاصية التعسف والاعتباط ولا يصبح المعنى الذى نعزوه لها مجرد وضع اصطلاحى، بل يتوقف على الطريقة التى تتبعها كل لغة فى اقتطاع جزئيات عالم الدلالة الذى تنتمى إليه هذه الكلمة طبقا لحضور أو غياب الكلمات الأخرى التى تعبر عن المعانى المجاورة لها، ومن هنا فإن الخاصية التعسفية للرمز اللغوى تعتبر مؤقتة؛ إذ إنه طالما خلق الرمز فإن ما يستثيره يصبح شيئا محددا دقيقا نتيجة للبنية الطبيعية للذهن من ناحية ولعلاقته بمجموعة الرموز الأخرى؛ أى عالم اللغة الذى يكون نظاما متماسكا من ناحية أخرى.

وبنفس الطريقة المتعسفة نجد أن قوانين المرور مثلا قد خصصت لكل من الضوء الأحمر والأخضر قيمته الدلالية، وكان يمكن فرضا أن تعكسها منذ البداية، إلا أن الإيحاءات العاطفية والرمزية للأحمر والأخضر لم تكن لتنقلب رأسا على عقب نتيجة لهذا الاختيار، فطبقا للنظام الحالى نجد أن الأحمر يثير معنى الخطر والعنف والدم، بينما يثير الأخضر معانى الأمل والاطمئنان والهدوء وعمليات النمو الطبيعى فى الزرع مثلا، فماذا نقول لو كان الأمر قد تم باختيار الأحمر للطريق المفتوح والأخضر للممنوع؟ لابد أنه كان يتم تلقى الأحمر حينئذ على أنه دليل الحرارة الإنسانية وقابلية التواصل، بينما كان الأخضر سيعتبر رمز التجمد المسموم، وبهذا فلم يكن الأحمر ليحل ببساطة محل الأخضر بجميع دلالاته، ولا هذا محل ذاك. ونخلص من ذلك إلى أن الرمز قد يتم اختياره اعتباطيا فى البداية، ولكن ذلك لا يمنع من احتفاظه بقيمة خاصة ومضمون مستقل يتوافق مع الوظيفة الدلالية ويصوغها، فلو تم عكس التقابل بين الأحمر والأخضر فإن محتواهما الدلالى سوف ينتقل بشكل ملموس إلى موقع آخر، لأن الأحمر سيظل أحمر والأخضر كذلك، لا من حيث عمليات الإحساس بهما فحسب، وما يترتب عليها من قيمة خاصة،

ولكن لأن المحاور الرمزية التقليدية التي يتكئان عليها منذ اللحظة المعينة التى تقوم فيها لا يمكن التصرف فيها بحرية مطلقة، لما تكتسبه من عنصر السببية اللاحقة(١).

أما علماء اللغة المحترفون فإنهم يتناولون هذا المبدأ نفسه بالتحليل والتعديل على ضوء نظرية المستويات، موضحين بذلك ماكان يقصد إليه «سوسيور» بدقة، فإذا حللنا عناصر الرمز اللغوى ذاتها وجدنا أنها تتكون من الصورة السمعية التى تمثل الدال المنطوق والصورة الذهنية أو النفسية التى تمثل المدلول، والعلاقة بين الدال والمدلول ليست عشوائية ولا اعتباطية ولا متعسفة، ولكنها على العكس من ذلك ضرورية، فالتصور - المدلول - لكلمة «بقرة» مطابق بالضرورة فى وعيى للمجموعة الصوتية الدالة، أى الصورة السمعية لكلمة «بقرة»، ولا يمكن أن يكون الأمر على غير ذلك، لأنهما قد انطبعا معا فى مخيلتى وروحى، وأحدهما يثير الآخر فى جميع الظروف؛ إذ إن بينهما درجة قصوى من الاندماج والتكامل إلى الحد الذى يمكن فيه اعتبار مدلول أو مفهوم « البقرة» روح الصورة السمعية لهذه الكلمة؛ والروح ليست وعاء فارغا بأية حال.

فالدال هو الترجمة الصوتية لتصور ما، والمدلول هو المستثار الذهنى لهذا الدال ومن هنا تتضح وحدتهما البنائية العميقة فى الرمز اللغوى، وكان «سوسيور» يقول عن اللغة إن من الممكن مقارنتها بالورقة، فإحدى صفحاتها هى الفكر والصفحة الأخرى هى الصوت، وكما أننا لا نستطيع أن نعزل وجهى الورقة فإننا لا نستطيع أن نعزل فى اللغة بين الصوت والفكر، وإنما نجرى نوعا من التجريد البحت للعنصرين النفسى والصوتى، وما يقوله ينطبق فى الدرجة الأولى على الرمز اللغوى، ويمكن أن نفهم على ضوئه الجانب الاعتباطى فى اللغة، فهو ليس الرمز فى حد ذاته وإنما انطباقه على هذا العنصر أو ذاك من الواقع، فالعلاقة الوحيدة المتعسفة الطارئة فى اللغة هى علاقة الرمز بالشيء الخارجى الذى يشير إليه فى حالة وجوده المتعين(٢).

---

(١) انظر :

Levi-Strauss,Claude,"Anthropologie Structurale: Paris1958, Trad. Buenos Aires1976,p.84-87.

(٢) انظر :

Benveniste, Emile Problems de Linguistique generale, Trad. Mexico1975, p.51.

التبشير بالسيميولوجية :

كان من نتيجة تعمق « سوسيور» فى تحليل الرموز اللغوية المندرجة فى نُظم متكاملة أن حدسه قاده إلى تصور علم جديد لم يكتب له النمو إلا ابتداء من الستينيات من هذا القرن .

وبالرغم من أن بعض الباحثين ـ مثل جاكوبسون ـ يلذ له أن يرجع إلى نبوءات أقدم فى نشأة هذا العلم كما سنرى فيما بعد ، إلا أن المعروف فى الدراسات الحديثة أن «سوسيور» هو صاحب الفضل الأول فى إعلان مولد هذا العلم على النحو التالى :

يقول فى «الكورس» : بوسعنا أن نتصور علما يتخذ موضوعا له دراسة حياة الرموز فى رحاب الحياة الاجتماعية ، ويصبح هذا العلم جزءا من علم النفس الاجتماعى ، وبالتالى من علم النفس العام ، ونحن نطلق عليه «السيميولوجية» أو علم العلامات وندرس فيه كيفية تكون الرموز والقوانين التى تحكمها ، ولما كان هذا العلم غير موجود حتى الآن فلا يمكننا أن نقول كيف سيصبح ، لكننا نؤكد أن من حقه أن يوجد وأن مكانه محفوظ له مسبقا ، وليس علم اللغة إلا جزءا من هذا العلم العام ، والقوانين التى سيكتشفها علم العلامات هذا يمكن تطبيقها على علم اللغة ، وبهذا يحتل مكانه المحدد فى مجموعة العلوم التى تدرس الوقائع الإنسانية المختلفة[1]

وقد قدر لهذه النبوءة أن تتحقق ، وتعد السيميولوجية الآن من أحدث العلوم الإنسانية وأخصبها ، وقد آثرنا أن نحتفظ لها بالاسم الغربى مع إمكانية تعريبها وإطلاق «السيمائية» عليها حتى لاتختلط بعلم السيماء والفراسة العربية ، واقتداء بأسلافنا العظام الذين لم يكونوا يترددون فى إثراء اللغة العربية بمصطلحات تربطها بالمناخ الثقافى العالمى الرحيب .

ولاشك أن إضافات «سوسيور» ومدرسته لعلم اللغة الحديثة أعرض وأعمق من هذه الإشارات التى اكتفينا بها على اعتبار أن الهدف من وضعه كرائد فى مقدمة هذا البحث هو تناول جملة من مبادئه التى كان ولا يزال لها تأثير خطير فى إثراء الفكر البنائى وتزويده بالأدوات التى لم يتردد الباحثون فى استخدامها وتثقيفها بعد ذلك .

---

(١) انظر كتاب سوسيور السابق ص ٦٣ .

ميراث الشكلية الروسية

مولد المدرسة الشكلية:

تعد مدرسة الشكلية الروسية الرافد الثاني من روافد البنائية الكبرى بعد أن وضع «سوسيور» حجرها الأساسي، وإذا كنا نضعها في المرتبة الثانية فإننا نتبع بذلك لونا من التسلسل التاريخي من جانب؛ إذ إن مدرسة جنيف قد تبلورت في العقد الأول من هذا القرن، بينما نشأت المدرسة الشكلية وازدهرت في العقدين الثاني والثالث، كما نتبع نوعا من التسلسل المنطقي لأننا لسنا بصدد شرح البنائية على إطلاقها وإنما في تطبيقاتها الأدبية على وجه الخصوص، وهنا تكمن أهمية المبادئ التي أسفرت عنها دراسات أقطاب المدرسة الشكلية ذات الصبغة النقدية الواضحة.

ففي عام ١٩١٥ قامت مجموعة من طلبة الدراسات العليا بجامعة موسكو بتشكيل «حلقة موسكو اللغوية» أولا كحركة منظمة تستهدف استثمار الحركة الطليعية الأدبية والقضاء على المناهج القديمة في الدراسات اللغوية والنقدية، وبعد ذلك بعام واحد انضم إلى صفوفهم كوكبة أخرى من نقاد الأدب وعلماء اللغة وألفوا جمعية دراسة اللغة الشعرية التي تعرف باسم «أبوچاز Opojaz»، وبذلك ولدت المدرسة الشكلية في هذين المركزين معا، حيث كانا يلتقيان في مجموعات صغيرة لمناقشة المشاكل الأساسية في نظرية الأدب خارج نطاق الجو الأكاديمي الصارم الذي كان يرهقهم بتكلفه وتحفظه وعقمه، وإذا كانوا قد أصبحوا جميعا فيما بعد من أشهر رواد الفكر النقدي فإنهم كانوا حينئذ زمرة من شباب الدارسين الذين تدور أعمارهم حول العشرين.

وقد كانت القوة المحركة لهذه الجماعة تنبع من الطاقة النظرية والعملية الكبرى التي تنفجر من بعض الشخصيات الأساسية في التشكيل مثل شخصية «رامون

جاكوبسون» الملحمية، رئيس الحلقة اللغوية الذى كان مهتما حينئذ بالدراسات الخاصة بعلم الأجناس السلافية والفنون الشعبية ؛ ولكنه كان شديد الإنصات للنبض العلمي الذى ينبعث من أوروبا الغربية وخاصة فى مجال الدراسات اللغوية والفلسفية، وأخذ مع رفاقه فى بلورة بعض الأفكار المنهجية المهمة عن لغة الشعر وأسلوب دراستها فى حوالى عشرين مقالا كانت تكتب وتقرأ وتناقش وتنشر كلها بصفة جماعية، وإن حملت توقيع بعض الأعضاء أحيانا .

علاقتها بالثورة الاشتراكية:

لا يمكن أن نغفل - من الوجهة التاريخية البحتة - أن المدرسة الشكلية قد ولدت إذن فى روسيا خلال فترة المخاض التى انتهت بانفجار الثورة الاشتراكية عام ١٩١٧، وقد نشرت أهم الدراسات النظرية الأولى عن الشعر فى بعض المدن التى كانت تتمزق بويلات الحرب الأهلية، بيد أنه لا يمكن فى هذا المجال المحدود تحليل العلاقة المعقدة بين هذه الحركة والأحداث الاجتماعية التى واكبتها، وإن كان هناك من النقاد المتسرعين من يرى فى الشكلية الروسية مظهرا من مظاهر الانحلال البرجوازى فى مجتمع الثورة، متعللا ببعض مبادئها غير السياسية التى كانت تدعو إلى الفن الخالص، وبما كان يدعو إليه أحد قادتها وهو «شلوفسكى» فى المرحلة الأولى من تخليص الفن وتحريره من عبء الحياة الباهظ الثقيل، فكان من السهل إذن اتهامها بالهروب من الالتزام السياسى المباشر، ولكن المدهش أن بعض مؤسسيها قد عملوا فى الجبهة الشورية بنشاط لا يكل حتى أصبح «بريك» مثلا الرقيب السياسى لأكاديمية الفنون الروسية، كما كان بعضهم الآخر أعضاء أساسيين فى الحزب البولشفى .

وفى الفترة التى لم تكن فيها النظرية الماركسية فى الأدب قد أصبحت عقيدة صلبة فإن نوعا من الإلحاد غير الماركسى -مثل الشكلية- كان لا يزال له حق فى الوجود، وخاصة عندما يعرض قضاياه بطريقة علمية موضوعية لا تعرض بالنظام، وإذا كان الجانب الأكبر من النقد الأدبى قد أخذ يتوجه من البداية إلى المشاكل الأيديولوجية وأصبح الفن وسيلة من وسائل المعرفة وسلاحا فى صراع الطبقات مما جعل الاهتمام يتركز على مضمون الأدب وتعطى له الأولوية إلا أن قضايا الشكل لم تغفل نهائيا،

وتولى الشعراء المجددون من أنصار المستقبل والنقاد الطليعيون الدعوة إلى أن يكون الشكل الثورى ضرورة جوهرية للفن «البروليتارى» الحقيقى مثله فى ذلك مثل المضمون الثورى، وساعد على ذلك أن المناخ العام كان مهيئا لتقبل الجديد واحتقار القديم مهما كان، مما أتاح الفرصة لأحد هؤلاء النقاد أن يقول : «إن فكرة الفن العمالى تقتضى ثورة عارمة على صعيد الوسائل التعبيرية الفنية والأساليب المستحدثة» ومن هنا أصبحت التجارب الشكلية تعد من بعض الوجوه ضرورة تاريخية فى تلك الفترة (١).

غير أن هذا الوفاق لم يكن ليدوم طويلا، فقد تحدد موقف الماركسية من الأدب فى أواخر العشرينيات وأوائل الثلاثينيات، وذلك بتجنيده لخطة التنمية الخمسية وحل جميع المنظمات الأدبية وإدماجها فى منظمة موحدة أعطيت لها سلطة الحزب الكاملة لوضع أبعاد السياستين النقدية والأدبية، ومنذ ذلك الوقت لم يعد من الممكن التسامح فى أى مظهر يلحد فى حق الماركسية أو يحيد عنها بأية صورة، واعتبرت السلطات الروسية ذلك انحرافا لابد من القضاء عليه، ولم يكن أمام زعماء الشكلية تجاه الهجوم العنيف إلا أحد أمرين : إما الصمت المطلق والرضا بالموت الأدبى نهائيا، وإما الاعتراف الصريح بخطئهم فى التحليل الأدبى وإعلان التوبة النصوح، ولم يغفر لهم فى هذا المجال أنهم كانوا قد أخذوا يهتمون بالجانب الاجتماعى فى الأدب على طريقتهم، واضطر أكثرهم تطرفا فى الدعوة إلى مبادئ «النظرية الشكلية» إلى نقد نفسه واتهام مبادئ «الأبوچاز» بالعقم ومجافاة الصواب واعتبارها شيئا ينتمى إلى الماضى، وبعد هذا الإعلان من «شلوفسكى» لم يكن أمام زملائه إلا الانزواء والتسليم الصاغر، باستثناء من هاجر منهم مثل «جاكوبسون».

وبالرغم من أن هذا الإعلان يتسم بالتسرع فى دفن مبادئ الشكلية مبكرا والحكم على مناهجها بالإفلاس فى وقت كانت ماتزال تسمح فيه بالعطاء الخصب، إلا أن الحركة كتنظيم قضى عليها منذ ذلك الوقت ودخلت ذمة التاريخ. وقد صور الشاعر السوفييتى «كرزانوف» هذا الموقف الفاجع فى بيانه أمام المؤتمر الأول للكتاب عام ١٩٣٤ بقوله : «ليس بوسع أحد الآن أن يعالج مشاكل الصياغة الشعرية، أو أن يقوم

---

(١) انظر :

Erlich, Victor, Russian Formalism, La Haye1969, Trad, Barcelona 1974 P.118.

بتحليل الاستعارات والصور والإيقاع دون أن يثير على التوّ ردّاً الفعل التالى «اقبضوا على هذا الشكلى» وقد أصبحنا مهددين جميعا بأن نتهم بجريمة الشكلية، وأى ذكر للصورة الصوتية للشعر أو لشكله الدلالى لابد أن يقابل بالرفض على الفور، وقد جعل بعض النقاد من هذا الشعار ضد الشكلية صيحة الحرب التى يخفون بها جهلهم بنظرية الشعر وفنونه وعجزهم عن الاستضاءة بروح العلوم اللغوية والنقدية»[1].

صلتها بالحركات الفنية الأخرى:

منذ بداية الحركة الشكلية ارتبطت بطلائع الاتجاه المستقبلى فى الأدب الروسى المتمثل فى «الجبهة الفنية اليسارية»، وقام هذا الارتباط على التقارب الشخصى بين زعماء الاتجاهين من جانب وتوافق آرائهم الفنية من جانب آخر، حيث حاولوا جميعا التجديد العنيف فى مناهج البحث وأساليبه واهتماماته وطرح مخلفات الماضى وراءهم، وإقامة نظرياتهم الجمالية على أساس كفاية الأثر الفنى فى حد ذاته وقابليته لأن يشرح نفسه، و البحث عن لغة جديدة للفن، واتضح ذلك فيما تبنته الحركة الطليعية من الدعوة إلى لغة «ماوراء العقل» فى التركيب الشعرى، وإلى بعض الأشكال المعمارية التجريدية فى المجال التشكيلى، ولهذا يمكن أن نتبين الروابط الوثيقة بينها وبين الحركة الشكلية فى محور ذى طرفين : أما الأول فهو الرغبة العارمة فى التجديد ورفض الماضى، وفى الطرف الآخر يقع الاهتمام الكبير بلغة الفن وأدواته[2].

كما كانت الشكلية أيضا نوعا من الاستجابة العميقة لمناخ فكرى عام شمل أوروبا كلها، فواكبتها حركات كثيرة تلتقى معها فى بعض الأسس المهمة وإن كانت تختلف عنها فى نقطة الانطلاق، ففى فرنسا مثلا بدأ النقد الأدبى التكنيكى يمارس فى العقود الأولى من هذا القرن منهج «شرح النصوص» الذى يلح على قضايا الأسلوب

---

(١) انظر :

Jakobson, Romian, y otros, Theories de la Literatura, Paris1965, Trad. Buenos Aires1976, p.9.

(٢) انظر :

Tynanov, Eikhenbaum, Shkolovski, Formalismo: y vanguadia, Trad. Communication,Madrid 1973,p.12.

والتركيب، وبدأ هذا الاتجاه فى الانتشار حتى أصبح علامة مميزة للدراسات الأدبية فى الجامعات والمعاهد الفرنسية، وهو وإن لم يقدم حينئذ تصورا جديدا للأدب إلا أنه كما يقول «ويليك» كان وسيلة تربوية لتعليم الأدب أكثر منه منهجا معقدا. أو كما يقول أحد زعمائه وهو «جوستاف لانسون» كان لونا من الرياضة الذهنية الفعالة الضرورية التى يتعود بها القارئ على التحليل الدقيق والتأويل المنصف[1].

لكن نشوء هذا النوع من التحليل النقدى فى ألمانيا كانت له أبعاد جمالية وفلسفية أعمق؛ إذ إنه ارتبط بدراسة الفنون الجميلة بصفة شاملة، وأسهم فيه بعض منظرى التحليل الموسيقى والفنون التشكيلية، وعلى رأسهم «وولفين» الذى دعا عام ١٩١٧ إلى إعادة النظر فى الأفكار التقليدية عن تاريخ الفن ونبذ طريقة دراسة أعلامه كأفراد، لتحل محلها دراسة التيارات والأساليب الفنية المحددة، وقد أدى هذا ببعض النقاد الألمان إلى دراسة تطور الأدب فى علاقته وتراسله مع الفنون الأخرى، هذا التراسل الذى ينير الوسائل الخاصة بكل منها.

أما فى روسيا فإن النقد الأدبى كان بحاجة إلى منهج جديد، أو إلى مجموعة من المبادئ التى يستطيع استعارتها من أحد الحقول المجاورة له كأدوات للبحث، ولم تكن الحركة الفنية الشكلية قادرة على تقديم مثل هذه المعونة النظرية، فاتجه بنظره صوب علم آخر هو «علم اللغة» على أساس أن محور الدراسة الأدبية فى تلك الآونة كان هو الشعر الذى يتميز بأنه فن لغوى من الطراز الأول، واستطاع التقاء الفن باللغة أن يسهم بشكل فعال فى إنارة كل من الحقلين معا، وأصبحت مشاكل لغة الشعر - وهى المشاكل التى تقع على الحدود الفاصلة بين الأدب واللغة - هى ميدان العمل المشترك بين النقاد المهتمين بالشكل اللغوى للشعر وبين علماء اللغة الذين كانوا فى حاجة إلى مثل هذا التزاوج[2].

ويقدم جاكوبسون، شهادة على قدر كبير من الأهمية عن هذه المرحلة الأولى من علاقة الشكلية بالفنون الأخرى قائلا: إن أكبر دفقة مؤثرة أدت إلى تعديل جوهرى فى تصوراتهم عن اللغة والأدب انبعثت من الحركات الفنية الثورية التى شهدها مطلع

---

(١) انظر المرجع السابق عن «الشكلية الروسية» لمؤلفه Erlich, Victor

(٢) نفس المصدر ص٨٤.

هذا القرن، فكبار الفنانين الذين ولدوا فى الثمانينيات من القرن الماضى مثل بيكاسو (١٨٨٢ - ١٩٧٣) وجيمس جويس (١٨٨٢ - ١٩٤١) وبريك (١٨٨٢ - ١٩٦٢) وسترافينيسكى (١٨٨٢ - ١٩٧٠) وغيرهم قد تم تكونهم بشكل عميق متماسك فى فترة من أشد فترات التاريخ الحديث خصوبة ومتعة، قبل ما أطلقوا عليه «آخر ساعة من الصمت الكونى» التى أعقبتها سلسلة من الكوارث الحربية المتتالية، وقد استطاع هؤلاء الشبان بقدراتهم الخلاقة أن يتنبئوا بهذه الفترة وأن يمتصوا روح العصر الجديد ويأخذوا من معطياته المتطورة، استفادوا فى علم اللغة مثلا من مبدأ النسبية وانتصارات علم الطبيعة الحديث وبنظرية الفنون التشكيلية ونموذج المذهب «الكوبى» الذى ينص على أن كل شىء يعتمد على العلاقة والتوقف المتبادل بين الجزء والكل وبين اللون والشكل وبين التمثيل وما يمثله، وكان «بريك» يقول «لا أومن بالأشياء، وإنما أومن فحسب بالعلاقات التى تقوم بينها»، ولم يكن قد سبق لأحد أن درس وضع المرموز من الرمز من جانب ووضعه مما يدل عليه من جانب آخر، وما يترتب على ذلك من قضايا دلالية فى الفن كما فعلت المدرسة الكوبية فى الرسم، وكان بيكاسو يقول إنه كى نتحقق من صدق العلاقات الداخلية والخارجية للرموز البصرية لابد من الخروج على الماضى. ولابد أن يصنع كل واحد منا ثورته الشخصية مبتدئا من الصفر[(١)].

وعلى هذا فهناك نوع من الارتباط الخاص بين الشكلية الروسية والحركة الكوبية التى لم تقتصر على فن الرسم وإنما ظهرت كذلك فى الأدب، وخاصة عند جويس، وفى الموسيقى، ولم تقف عند حدود الثقافة الفرنسية كما يتوهم بعض الدارسين، وإنما تجاوزتها إلى آفاق أوروبية أخرى حيث ظهرت فى روسيا فى الرسم والأدب معا. وإذا كان بيكاسو قد حلل اللون الأسود خلال مرحلته الكوبية فإن «إيخينباوم» قد دعا فى نطاق الشكلية الروسية إلى تحطيم النظام الطبيعى للمادة وإعادة بنائه بشكل إرادى، وقد وجد الكوبيون فى الفنون السوداء تصورا للأعمال الفنية على أنها أشياء مستقلة، تستخدم الرمز فى جملتها وتفصيلها، مما جعلهم يدعون إلى

---

(١) انظر:

Jaakobson, Roman, Ensayos de Linguistica general, Trad., Barcelona,1975, P142.

أصالة اللوحة واكتسابها لمعناها فى ذاتها دون اعتبارها نسخة من شىء آخر. وينبغى أن نتذكر أن الحركة الكوبية قد ركزت على مرحلتين: التحليلية والتركيبية، وحاولت من خلال المرحلة الأولى خاصة القضاء على مبدأ محاكاة ومشابهة الطبيعة لصالح العملية التركيبية التى تتم داخل وعى الفنان نفسه، وإبراز استقلال العمل الفنى بهذه الطريقة.

وبنفس الأسلوب نجد أن أحد كبار دعاة البنائية وهو «بارت» يميز كما سنرى فيما بعد بين اتجاهين كبيرين فيها : البنائية التحليلية التى يتزعمها «جاكوبسون» نفسه والتركيبية التى ينتهجها «تشومسكى» كما يصف العملية البنائية بأنها حل الشىء لاكتشاف أجزائه والوصول من خلال تحديد الفروق القائمة بينها إلى معناها، ثم تركيبه مرة أخرى حفاظا على خصائصه التى توضح لنا أن أى تعديل فى الجزء يؤدى إلى تعديل فى الكل، وهذه هى العملية نفسها التى قامت بها كل من الكوبية والشكلية فى الرسم والأدب[١].

أما العلاقة بين المدرسة الشكلية والرمزية فقد كانت تحديا وعداء منذ البداية؛ إذ إن أول معركة خاضتها جماعة «الأبوچاز» كانت ضد الرمزيين لتحرير الكلمة الشعرية من الاتجاهات الفلسفية والدينية المتصوفة التى أثقلها بها هؤلاء الرمزيون. وكان من الضرورى التخلص من جملة آرائهم فى الرمز للوصول إلى عملية تطهير، ولعل أهم عناصر هذه المعركة قد تمثل فى رفض المبادئ الجمالية الذاتية التى روج لها كتاب النظرية الرمزية، وفرض موقف علمى موضوعى متحرر من المقولات الفلسفية والتأويلات النفسية والأيديولوجية معا. «وكان ينبغى علينا أن نشغل بالوقائع الفنية نفسها، ونطرح جانبا المشاكل العامة غير المثمرة، وكانت نقطة انطلاقنا هى إقامة علاقة مباشرة بالعمل الفنى الذى ينادينا كى نقترب منه»[٢].

---

(١) انظر :

Broekman, Jan. m. "Structuralismus" Munich: 1971 Trad. Barcelona 1971, P.47.

(٢) انظر :

Eikenbaum Teoria del metodo Formal, Trad Madrid, 1973 P.36.

مفهوم الشكل عندهم :

كان نقاد المدرسة الشكلية على وعى تام بخطورة وعدم كفاية المصطلحات التقليدية . لذلك لم يرتضوا عن اقتناع بتسمية حركتهم بالشكلية وكثيرا ماعبروا عن ضيقهم بهذه التسمية التى فرضها ع'بهم أعداؤهم، ورغبتهم فى استبدالها بتسميات أخرى مثل «المنهج الصرفى» فى الدراسات الأدبية ، وقد كان«بروب» أشدهم تمسكا بهذه التسمية الأخيرة ، كما يتضح فى عنوان كتابه المهم عن «صرف الحكاية» ، وحاول بعضهم إطلاق تسمية أخرى عليهم مثل «المحددون» . وفى تحليلاتهم لبنية الوقائع الأدبية ـ على حد تعبيرهم ـ وميكانيزم العملية الأدبية كانوا يجنحون إلى استبعاد الثنائية التقليدية المكونة من الشكل والمضمون وإحلال فكرتين محلها : هما «المادة» من ناحية والوسيلة أو الأداة أو «الإجراء» من ناحية أخرى ، لأن هذه المصطلحات الأخيرة تتسم من وجهة نظرهم بعدة ميزات منهجية ؛ إذ يتم بها إنقاذ وحدة العمل الأدبى العضوية ، إذ إن فكرة التعايش فى الشىء الجمالى بين عنصرين متعاصرين وقابلين للانفصال فى الظاهر توحى بوجود مرحلتين متعاقبتين فى العملية الأدبية ، المرحلة السابقة على التشكيل الجمالى والمرحلة الجمالية ، أما فى تصور الشكليين فإن «المادة» تعنى المواد الأولية للأدب التى تكتسب فعالية جمالية ، ويتم اختيارها كى تسهم فى العمل الأدبى من خلال مجموعة الوسائل والأدوات والإجراءات الخاصة بالخلق الفنى .

وعلى هذا فإن الكلمات فى الأدب ليست مجرد شر لابد منه ، أو طريقة لقول شىء ما ، ولكنها هى نفس مادة العمل الأدبى الذى يتكون من كلمات ، ومن هنا تحكمه القوانين التى تحكم اللغة ، فالشاعر عندهم يعمل فى اللغة بنفس الطريقة التى يعمل بها الموسيقى بالأصوات والأنغام، والرسام بالألوان ، وقد أصبحت هذه الفكرة الآن مبتذلة شائعة ، لكن تاريخ النقد مدين بها للمدرسة الشكلية التى قننتها وربطتها بمبدأ آخر هو الإصرار على استقلال العمل الأدبى عن العناصر الخارجية عنه، وبهذا يتم تصورهم لعملية الإبداع الأدبية على أنها توتر بين القول العادى والإجراءات الفنية التى تحرفه عن مواقعه أو تغير صورته ، ومن هنا فإن الأدب عندهم ظاهرة لغوية سيميولوجية ؛ حيث تنطلق منه ـ على حد تعبيرهم ـ المادة اللغوية فى مجموعة من الأنظمة الرمزية كما سيقول بعد ذلك نقاد حلقة براغ ، ونتيجة لهذه

الرؤية فإن العمل الشعرى عند الشكليين إنما هو تصرف فى اللغة لا تمثيل للواقع، فهذا الواقع يظل متمتعا بوجود كونى تجريبى مجاوز للأدب وبعيد عنه، وإن كان هذا الأخير يشير إليه فحسب.

تحرر الشكليون إذن من التصور التقليدى للعلاقة بين الشكل والمضمون الذى يقوم على أساس أن الشكل ليس سوى غلاف يضم المضمون أو إناء يحتويه، مؤكدين أن الوقائع الفنية ذاتها تشهد أن الفوارق المميزة الخاصة بالفن لا تتمثل فى نفس العناصر الداخلة فى تكوين العمل الفنى وإنما فى الكيفية التى يتم استخدامها بها. وبهذه الطريقة فإن فكرة الشكل تكتسب معنى مختلفا، ولا تحتاج لفكرة أخرى مكملة لها.

وقد التقط النقاد المحدثون هذا المفهوم الدقيق للشكل باعتباره كيفية المضمون؛ فنجد واحدا من أكبر النقاد المعاصرين وهو الناقد الكندى نور ثروب فراى[1] - صاحب كتاب تشريح النقد- يقول «إننا إذا هاجمنا أى كاتب معاصر كبير على المستوى الأخلاقى فى أعماله فإنه سيدافع عن نفسه ولاشك قائلا : إننى أعتمد على ميزة الحياد الأخلاقية وأحاول وصف الواقع والحقيقة كما يصف العالم موضوعه، وقد يكون هذا الدفاع صادقا فيما يتصل بمضمون عمله ولكن بالنسبة للشكل - وهو تخصصه الحقيقى لأن الكاتب ليس سوى خالق أشكال- فإن الفنان ينبغى له أن يبذل قصارى جهده حتى تعيد مادته تشكيل نفسها بأدق ما يتكيف معها ويمثلها، فهذا بالنسبة للفن هو المعادل الوحيد للموضوعية العلمية».

ونعود إلى المدرسة الشكلية لنجد أن قضية الشكل قد ارتبطت بمشكلة التلقى التى تحتل مكانا بارزا فى نظريتهم عن الأدب كما سنوضح بعد قليل، فيرى أحد زعمائهم وهو «إيخينباوم» أنه إذا أردنا أن نقدم تعريفا دقيقا لعملية التلقى الشعرية أو الفنية بصفة عامة فلا مفر من أن ننتهى إلى النتيجة التالية : أن التلقى الفنى هو هذا النوع من التلقى الذى نشعر فيه بالشكل على الأقل، مع إمكانية الشعور بأشياء أخرى غير الشكل. ومن الواضح أن فكرة التلقى هنا ليست مجرد فكرة نفسية يتميز بها هذا

---

(١) انظر :

Frye, Northrop, The Stubbern structure, Essays on critism and Society,1971, Trad. Madrid 1973, P.45.

الشكل أو ذاك، ولكنها عنصر داخل فى تكوين الفن الذى لا يوجد خارج نطاق التلقى(١).

ومع ما تتميز به هذه الكلمات من طابع مثالى فإن فكرة الشكل تكتسب بها معنى جديدا لا ينحصر فى مجرد الغلاف، بل يصبح تكاملا ديناميكيا محددا له معناه فى نفسه دون التوقف على مجموعة العلاقات الأخرى.

وفى هذه النقطة أيضا تختلف الشكلية عن الرمزية التى تنص على أنه من خلال الشكل نستشف بعض مظاهر المضمون فحسب، وفى الوقت نفسه الذى ميز فيه الشكليون بين لغة الشعر واللغة العادية اكتشفوا أن الخواص المحددة فى الفن تكمن فى استخدامه الخاص لمادته، وكان من اللازم لهم أن يتناولوا بالتحليل مشكلة التلقى للشكل ليصلوا بها إلى اعتباره مضمونا فى نفسه، ويبرهنوا على أن الإحساس بالشكل ينبع من بعض العمليات الفنية التى تستهدف إشعارنا به.

دراسة العمل الأدبى فى ذاته:

كان منطلق الشكلية الروسية هو أن الناقد الأدبى عليه أن يواجه الآثار نفسها، لا ظروفها الخارجية التى أدت إلى إنتاجها، فالأدب نفسه هو موضوع علم الأدب، وليس مجرد ذريعة للإفاضة فى دراسات جانبية أخرى، ولم يكتف زعماء الشكلية بذلك بل قصدوا إلى تحديد مجال الدراسة الأدبية برفض العلوم المجاورة لها على اعتبار أنها عوائق، مثل علوم النفس والاجتماع والتاريخ الثقافى، وتحدد منهجهم على لسان «جاكوبسون» فيما يلى: «إن هدف علم الأدب ليس هو الأدب فى عمومه، وإنما أدبيته؛ أى تلك العناصر المحددة التى تجعل منه عملا أدبيا» ولهذا فعلى الناقد الأدبى ألا يعنى إلا ببحث الملامح المميزة للأدب، وعرض أهم مشاكل النظرية الأدبية فى ذاتها، ورفض النظريات النفسية التى تضع الفروق المميزة فى الشاعر لا فى الشعر، أو تحيل قضية الخلق الأدبى إلى الموهبة. وبهذا رفضت الشكلية بصفة

(١) انظر:

Ejkhenbaum y otros, Formalismo y Vanguardia: Trad.1973, P.43.

قاطعة تفسيرات الخيال والحدس والعبقرية والتطهير وغيرها من العوامل النفسية التى تمس المؤلف أو المتلقى.

على أن هذا لا ينفى وجود خصائص ثانوية أخرى للأدب تعنى بها العلوم المجاورة له، دون أن يشغل بها مؤرخو الأدب كما يفعلون حتى الآن؛ فهم فى نظر الشكليين مثال رجال الشرطة الذين يذهبون لاعتقال أحد فلا يكتفون بإمساكه وإنما يقبضون أيضا على ن يوجد معه فى نفس الحجرة، وربما أمسكوا ببعض المارة فى الطريق كذلك، فمؤرخو الأدب يحاولون استغلال كل معلوماتهم عن حياة المؤلف الشخصية وظروفه النفسية والسياسية والفكرية، وينتهون بعد كل ذلك - لا إلى تكوين علم الأدب - وإنما لمجموعة مكدسة من المعلومات المتجمدة، غافلين عن أن كل عنصر من هذه العناصر ينتمى إلى علم آخر قد يكون تاريخ الفلسفة أو الثقافة أو علم النفس، ويصلح - إلى حد ما - كوثائق فيه.

ولدعم هذا المبدأ الخاص باستقلال الأعمال الأدبية كان من الضرورى مواجهته بمجموعة من الوقائع المناظرة الأخرى، فاختار الشكليون أقرب الأنظمة التى تشبه الأدب وإن كانت تختلف عنه فى الوظيفة، وهى النظام اللغوى، على أساس أن مادة الأدب تتمثل أولا فى اللغة، على أن هذه اللغة بدورها تمثل حلقة الاتصال بين الأدب والحياة، فوظيفة الأدب الاجتماعية تنحصر عند الشكليين فى هذا العنصر اللغوى الوسيط.

خطأ الانعكاس فى نظر الشكليين:

انتهى الشكليون فى بحوثهم إلى أنه ليس هناك تطابق حرفى بين الأدب المتخيل وشخصية منتجه، وأن ما يتصوره «الواقعيون النفسيون السذج» من أن الفن نوع من التدفق الإلهى أو الانهمار العاطفى العفوى المباشر إنما هى أفكار فجة لا يعتد بها؛ إذ إن العمل الأدبى يتجاوز نفسية مبدعه، ويكتسب خلال عملية الموضعة الفنية وجوده الخاص المستقل؛ إذ إن التجربة النفسية التى قد تعد أصلا له سرعان ما تتقهقر إلى الخلف، حتى تتلاشى أمام عملية إعطائه القوام الموضوعى وهو يخرج إلى النور.

وعلى هذا فإن العمل الفنى لا يتطابق بشكل كامل لا مع الهيكل العقلى للمؤلف ولا المتلقى، ومهما كان نوع التعبير عن التجربة الذى يزعم المؤلف أنه ماثل فى العمل فهو لا يتعدى أن يكون مجرد عنصر من الدلالة المتكاملة فى التركيب الفنى، أو كما يقول «موخاروفسكى» فإن «الأنا الشاعر لا ينطبق على أية شخصية فعلية ملموسة، ولا حتى شخصية المؤلف نفسه، إنه محور تركيب القصيدة الموضوع» وهذا أساس مشكلة إلغاء الشخصية فى الدراسة النقدية البنائية، كما أنه يذكرنا بما يقوله ت س إليوت فيما بعد من أن «الشعر ليس تبديدا للعواطف ولا تعبيرا عن الشخصية، ولكنه هروب من الشخصية»[1] وهذا يعنى بالنسبة لمؤرخ الأدب خاصة أنه إذا كان الشعر الغنائى مادة لا تخلو من القيمة بالنسبة للبحث فى حياة مؤلفه فإنه لا يمكن أن يثق فيها، ويعتمد عليها بشكل مطلق؛ حيث إن الشهادة الغنائية لا تصلح وحدها كوثيقة دون أن تنضم إليها دلائل أخرى.

ومايصدق فى نظر الشكليين على التعبير الذاتى عن الفرد يصدق كذلك على انعكاس المجتمع فى الأدب، لأن نفس العوامل التى تجعل من القصيدة وثيقة نفسية مشكوكا فى صحتها وقيمتها من هذه الوجهة، تجعل العمل الأدبى لا يصلح كى يعتبر قطعة بديهية معبرة عن المجتمع من الوجهة العلمية الأنثروبولوجية.

وقد محصت دراسة الشكليين للفولكلور هذه القضية بالذات، وانتهت إلى أن الحكايات الشعبية لا يمكن أن تعد انعكاسا للعادات الواقعية، بل إنها تكتسب فعاليتها بقدر ما تبعد عن موقف الراوى والمستمع معا، لأن بواعث وموضوعات القصص الشعبى إما أن تعود إلى الغرائب العجيبة وعالمها السحرى، أو تشير إلى فلذات مغرقة فى القدم من التاريخ الثقافى للشعب.

ويحذرنا «شلوفسكى» من أن نعتقد نتيجة للحكايات الشعبية الإغريقية الخاصة بخطف العرائس - هيلينا مثلا - أن هذا كان عادة يومية عند اليونان؛ إذ إن التراث الشفهى لا يعكس العادات المعاصرة، بل يعتبر صدى لعادات قديمة، أما الأدب المكتوب فيرى هذا المؤلف نفسه أنه غالبا لا يتناول من العادات إلا ما أصبح قديما لا يمثل الحياة الواقعة، ويضرب المثل على ذلك بقصة «موباسان» عن «العودة» التى

---

(١) انظر :

Eliot T.S، "Selected Essays" New York1932 Trad. Madrid1971, P.10.

تتناول موضوع بحار ضلت سفينته فاختطفه بعض السود فى إفريقيا حتى أنقذه رحالة آخر، وعندما عاد وجد أن زوجته قد اقترنت بغيره وأنجبت منه، ومن المحتمل أن يكون «موباسان» لم يعتمد على المادة الكلاسيكية فى موضوع عودة الزوج الغائب، وإنما استقاه من تقليد مشابه كان لا يزال حيا فى التراث الرومانتيكى الذى يرتكز على مادته.

وعلى أية حال يرى الشكليون أنه لا ينبغى استخلاص نتائج اجتماعية ولا شروح نفسية من بعض عناصر الأعمال الأدبية التى تخضع لضرورة التركيب الفنى فحسب، وأن ما يبدو للوهلة الأولى أنه تعبير عن الواقع لايلبث أن ينكشف عند التحليل الدقيق عن صيغة جمالية مفروضة على هذا الواقع؛ إذ إن أية شريحة من الحياة كى يعبر عنها فى الفن لابد وأن تخضع للعرف الجمالى الذى يكسرها مثلما ينكسر الضوء فى انتقاله من وسط إلى آخر، ومهمة الناقد الأولى هى تحديد زاوية هذا الانكسار، وهنا نصل إلى المبدأ الشكلى الأساسى وهو «استقلال الوظيفة الجمالية» الذى تخضع له جميع أنماط الإبداع الخيالى ومستويات الأدب، وتكون النظرية الشكلية قد قطعت شوطا بعيدا من دعوتها الأولى إلى استقلال الكلمة الشعرية كشىء قائم بذاته، وانتهت إلى استقلال العمل الأدبى عن نفسية مؤلفه من ناحية وعن الموضوع الاجتماعى الذى يشير إليه بأدواته وإجراءاته الخاصة من ناحية أخرى[1].

نموذج التحليل اللغوى فى الأدب:

يعتبر الهدف الأساسى للبحث النقدى عند الشكليين هو وصف العمليات الوظيفية للنظم الأدبية، وتحليل عناصرها الرئيسية وتعديل قوانينها لتصبح على مستوى المعارف السائدة؛ فهذا عندهم هو الوصف العلمى للنص الأدبى الذى يتيح الفرصة لإقامة العلاقات بين عناصره؛ لكن المشكلة الرئيسية تكمن فى الطابع غير المتجانس للعمل الأدبى ومستوياته المختلفة، فلكى نصف باستقصاء قصيدة شعرية ينبغى أن نضع أنفسنا على التوالى فى مستويات مختلفة من صوتية وموسيقية

(١) انظر الكتاب السابق الذكر عن الشكلية الروسية ص ٢٩٥ لمؤلفه Erlich

وصرفية ونحوية ومعجمية ورمزية؛ وأن نأخذ في الاعتبار - وهذا هو المهم - علاقاتها المتبادلة [1].

وعندما يترجم هذا إلى لغة النقد الأدبي نجد أن عدد المستويات الذي يبدو للوهلة الأولى متكاثرا قد انحصر من الوجهة العملية في ثلاثة: أي مستوى العناصر المكونة للعمل الأدبي، ومستوى العمل الأدبي ككل، ومستوى الأدب القومي في جملته. إلا أن هذا التوزيع لا يحول في بعض الأحيان دون إدخال مستوى متوسط مثل مجموعة القصائد أو الأعمال التي تنتمي لجنس معين أو فترة محددة، ويتطلب التمييز بين المستويات المختلفة الخضوع للمنطق الدقيق، وقد تركز جهد الشكليين في المرحلة الأولى على تحليل القصائد الشعرية، ومن هنا ميزوا - لأول مرة - بين المستويات الصوتية العامة والصوتية اللغوية، وبحثوا مشاكل الوزن والإيقاع والعروض باستفاضة، وحللوا بإمعان علاقة هذه العناصر بالمستويات الصرفية والنحوية والدلالية. وقد برهن «شلوفسكي» على أن هذا التمييز بين المستويات صالح أيضا لدراسة الحكايات القصصية، حيث يمكن الفصل بين عمليات التركيب من ناحية والأحداث الواقعة من ناحية أخرى، ولاشك أن نظام توالي المستويات في النص لا يتحتم تطابقه التام مع نظام التحليل النقدي الذي يتناول العمل في مجموعه، ويستهدف أساسا إبراز علاقاته التركيبية معتمدا على الحصيلة المكتسبة من العلوم اللغوية.

وقد كان الشكليون أول من اعتد في النقد الأدبي بمبدأ الخصائص المميزة في قيم المخالفة الصوتية اللغوي، ومن أمثلة ذلك مانراه في وصف «بريك» لبعض القصائد، حيث يقوم توزيع الحروف أو «الفونيمات» ذات الخصائص المخالفة بتشكيل بنية الشعر أو دعمها على الأقل، ويحدد ثنائية أبسط مظاهر التكرار بأنها تلك التي لا تتميز فيها الخواص الحنكية للحروف الصامتة، وإن كانت تسمح بتوضيح الفروق بين الجهر والهمس، وقد تأكدت أهمية هذا النوع من التحليل بنجاح علم الأصوات فيما

---

(١) انظر:

Todorov, Tzvetan, La herencia metodologica del formalismo, Trad. Buenos Aires, 1972, P.159.

بعد، الذي برهن على صحة أساسه النظري في أن التعريف من خلال العلاقة والمخالفة هو وحده التعريف الصحيح.

ويمتد هذا إلى الأدب فيشير «تينيانوف» إلى أن وظيفة كل عمل أدبي تكمن في علاقته بالأعمال الأخرى على أساس الإشارة ؛ ويمكن التوسع في تطبيق هذا المنهج اعتمادا على التشابه العميق بين مظاهر الإشارة المختلفة، ومن هنا يحاول المؤلف نفسه تحليل دلالة الكلمة على اعتبار أن «فكرة الملمح الأساسي في علم الدلالة تشبه فكرة الحرف في علم الصوتيات، فلا ينبغي أن نبدأ في التحليل الأدبي من الكلمة باعتبارها عنصرا لا يتجزأ، ولا أن نعاملها كقالب من اللبن الذي تبنى به بيتا؛ إذ إنها تتجزأ إلى عناصر أدق وأرهف بكثير» وهذا ما يعتد به الآن في علم الدلالة البنائي كما سنرى.

وعند تطبيق هذا المنهج على تحليل الوحدات الدالة للنظم الأدبية ومحتواها الإيحائي تتمثل الخطوة الأولى مثلا في دراسة شخصية قصة ما وعلاقاتها المتبادلة، حيث يتضح لنا من أول قراءة سريعة أن هذه الشخصية تتحدد بمقابلتها بالأخرى وهكذا، بيد أن التفاعل المباشر بين هذه الشخصيات يؤدي إلى تبسيط علاقاتها دون الوصول إلى نتائج أخرى أشد خصوبة، لهذا فإن من الأفضل فك كل صورة إلى ملامحها المميزة ووضعها في علاقة تقابل أو تشابه بالملامح المميزة لشخصية أخرى من القصة نفسها؛ إذ نصل من خلال ذلك إلى عدد محدود من محاور التقابل التي تأتلف في مجموعات مختلفة تمثل الملامح المميزة للشخصيات، وعن طريق هذا الإجراء نفسه يتحدد المجال الدلالي الذي يختص به العمل المدروس. وإذا كانت بداية تكوين هذه المحاور تتوقف إلى حد ما على حدس الباحث الشخصي فإن المقابلة بين التحليلات المختلفة تؤدي إلى وضع لوحات موضوعية تمثل عمل مؤلف ما أو تشمل عصرا أدبيا بأكمله [1].

ولم تقتصر العلاقة بين نماذج التحليل اللغوي والأدبي عند الشكليين على هذه الأفكار المتناثرة، وإنما أخذت تتبلور بشكل منهجي منظم حتى صاغها اثنان من قادة الشكلية في صورة بيان أصدراه عام ١٩٢٨ جاء فيه مايلي:

(١) انظر المصدر السابق عن الميراث المنهجي للشكلية ص ١٦٣، لمؤلفه Todorov.

١ - إن تاريخ الأدب تربطه وشائج حميمة بالعلوم الأخرى، ويقتضى من دارسيه الإلمام الكامل بالقوانين التى تحكمها، فمن المستحيل إقامة علاقة دقيقة بين الأنظمة الأدبية وغيرها دون معرفة هذه القوانين.

٢ - لا يمكن فهم التطور الأدبى بطرح مشاكل تعرض عليه من خارج نظمه الخاصة، مثل مشاكل الإبداع النفسية أو مشاكل التأثير الخارجية، والشرط الأساسى فى البحث العلمى لاستخدام هذه المواد هو الاعتداد بوظيفتها فى تكوين البنية الأساسية.

٣ - إن التقابل فى علمى اللغة والأدب بين الجانب التوقيتى شبه الثابت من ناحية والتاريخى التطورى من ناحية أخرى يعد فرضا خصبا مثمرا فى البحث، إذ يبرز خصائص النظم اللغوية والأدبية لكل فترة على حدة، بحيث يتكون لنا فى نهاية الأمر سلسلة من الأنظمة المتتالية التى تخضع فى هذا التوالى التاريخى لقوانين النظم البنائية أيضا، والثبات المطلق للنظام وَهْمٌ؛ إذ إن له ماضيه ومستقبله كعناصر بنائية لا تنفصم عنه، وعلى هذا فالتقابل بين الثبات والتطور الذى جعل فكرة النظام تعارض مبدأ التطور قد فقد الآن أهميته، أصبحنا نتعرف على النظام وصفيا كمرحلة فى التطور ونعتد بخضوع هذا التطور لنظام ثابت.

٤ - لا تتطابق فكرة النظام الأدبى الثابت مع الفكرة المبسطة عن العصر الأدبى، لأن كل نظام لا يتكون من أعمال متقاربة زمنيا فحسب، وإنما من أعمال تكشف عن الخصائص نفسها حتى لو جاءت من مراحل أخرى أو آداب أجنبية، لا يكفى أن نضع قائمة بالعناصر المتعايشة ونعطى لها الحقوق نفسها، بل لابد من الكشف عن مراتب دلالتها لفترة محددة.

٥ - إن التمييز بين فكرتين جوهريتين فى علم اللغة - هما الكلام واللغة - الذى جاءت به مدرسة جنيف كان بالغ الأهمية بالنسبة لعلم اللغة، وتطبيق هاتين المقولتين على الأدب للتمييز بين القواعد القائمة والممارسات الفردية ينبغى أن يظفر باهتمام الباحثين العميق؛ على ألا ننسى دائما ربط الممارسة الفردية

بالقواعد السائدة، ولا نعزل المستويين حتى لا نشوه نظام القيم الجمالية ويستحيل علينا الوصول إلى قوانينه المنبثقة.

٦ - إن تحليل القوانين البنائية للغة والأدب يقودنا بالضرورة إلى وضع عدد محدود من النماذج الموجودة فى الواقع، وإلى أشكال تطور هذه النماذج فى الحالات التى تتم فيها دراسة الجانب التاريخى المتطور[1].

وأهم ما يلاحظ على هذا البيان هو القفزة الكبرى فى مجال المصطلحات إذ استخدمت كلمة البنائية، لا بطريقة عفوية غير مقصودة كما استخدمت أحيانا من قبل، وإنما بطريقة منهجية أكدها جاكوبسون نفسه فى بحثه أمام مؤتمر اللغات السلافية عام ١٩٢٩ الذى دار حول وظائف اللغة الشعرية طبقا للمنهج البنائى، معلنا بهذا مولد البنائية بعد مخاض شكلى طويل، وإذا كان ما يقوله بعض المفكرين (والاس ستيفنس) من أن التقدم فى جميع مظاهره لا يتم أساسا إلا من خلال تغيير المصطلحات فإن هذه القفزة كانت تقدما حقيقيا فى مجال البحوث الأدبية على ضوء مكاسب علم اللغة الحديث.

نظرية نظم الشعر حول الإيقاع:

اعتمدت نظرية النظم الشعرى عند الشكليين على مبدأين أساسيين هما :

(أ) التأكيد على الوحدة العضوية للغة الشعر.

(ب) تصور العنصر المسيطر كخاصية تعتبر المحور المنظم للصياغة.

وعلى هذا فإن الشعر ليس مجرد زخرف خارجى يعتمد على الوزن والقافية وكسر قوانين اللغة النثرية؛ ولكنه نوع متكامل من القول يختلف نوعيا عن النثر، ويحتوى فى داخله على سلم من العناصر والقيم والقوانين التى تنتظم لحمته وسداه. على أن العامل البنائى المسيطر فى بيت الشعر الذى يعدل ويكيف باقى

---

(١) انظر: Tinianov, Jakobson, "Problemas de los estudios Literarios" En Theorie de la Literature, Trad. Buenos Aires 1976, P.103-105.

العناصر، ويمارس بالتالى تأثيرا حاسما على جميع مستويات هذا الشعر الصوتية والصرفية والدلالية هو النموذج الخاص بالإيقاع، فالإيقاع باعتباره التناوب الزمنى المنتظم للظواهر المتراكبة هو الخاصية المميزة للقول الشعرى والمبدأ المنظم للغته.

وإذا كان الشكليون لم ينكروا وجود لون من الإيقاع فى النثر العادى إلا أنهم طبقا للمنهج الوظيفى لم يروا الخاصية المميزة مجرد وجود هذا العنصر، وإنما قيامه بدور العنصر المسيطر المحورى، كما أن الوزن قد اعتبر لديهم حالة من حالات الإيقاع وبرهانا ملموسا على وجوده.

فاختفاء الإيقاع كعامل أساسى موجه فى لغة الشعر يؤدى بدوره إلى اختفاء خاصية الشعر الأساسية، مما يبرز بوضوح دوره البناء فى تكوين البيت الشعرى. ولكى نحدد طبيعة هذا الإيقاع ينبغى عندهم مراعاة الاعتبارات التالية:

١ - أن كل بحر فى أوزان الشعر يعد مجموعة من العلاقات الزمنية الثابتة التى تجمع بين أصوات مختلفة فى مجموعة متباينة، ونتيجة لذلك فالبحر عبارة عن روابط زمنية متصلبة فى حركة الأصوات، مما لا ينبغى أن يختلط بمفهوم الإيقاع العريض.

٢ - لابد فى الإيقاع من ملاحظة الحركة الدينامنيكية التى تقضى بتدرج القوى الملموسة فى أية مجموعة صوتية.

٣ - تعتمد المرونة الزمنية فى الإيقاع على مظاهر الاتساع أو التضييق الصغير القابلة للتنويع فى مدى استمرار أو طول كل وحدة، دون أن يختفى نتيجة لذلك الإحساس بالمقاس الأساسى.

٤ - كذلك تلاحظ فيه فترات الصمت الميتة، أى الزمن الفارغ اللامعقول الذى يستخدم لوظيفة العزل والتمييز.

٥ - كما يراعى فيه اللحن بفواصله الدلالية وأجزائه الختامية.

٦ - ويسهم النص من خلال التوزيع النحوى وتبادل المقاطع المنبورة - وغير المنبورة - بطريقة جوهرية فى تكوين المجموعات الإيقاعية.

٧ - كذلك تدخل اعتبارات السلاسة والقافية وغيرها فى تأسيس الإيقاع فى نص معين .

وبهذا فإن مفهوم الإيقاع يتسع ليشمل مظاهر عديدة من تركيب النسيج اللغوى للشعر : مع مراعاة عنصر أساسى، هو أن الأثر المشترك لجميع هذه العوامل أو لأكبر نسبة منها هو الذى يخلق الإيقاع .

وقد يلاحظ أن هذه العوامل لا تتجه دائما الوجهة نفسها؛ بل ربما يعمل بعضها فى اتجاه مخالف للآخر، إلا أن هذا يخلق لونا من التوازن لا يمنع من ظهور قوة بعض الاتجاهات وغلبتها على ما سواها، ويتمثل فن الإيقاع فى الدرجة الأولى فى الاستثمار الماهر لهذه العوامل المتعارضة .

وإذا كانت هذه هى الشروط القصوى لوجود الإيقاع فمن الضرورى معرفة الحد الأدنى الضامن له، وهنا يلاحظ الباحثون أن العوامل المولدة للإيقاع بالتضامن قد تبدو فى بعض الأحيان وكأنها ليست نظاما مستقلا بل رموزا تنتمى لنظام آخر، ويتم حينئذ من خلال نوع من الرموز الداخلية فى تكوين الوزن فى الوقت نفسه .

وفى بعض الحالات الأخرى فإن البحر - كنظام - يتحكم فى المسافات الزمنية ويتولى الوظيفة الإيقاعية بالإضافة إلى القافية التى تلعب دورا رئيسيا معه حينئذ، وهنا يمكن رصد لحظتين : إحداهما تقدمية - وهى العنصر الأول المقفى - والأخرى ترجيعية وهى العنصر الثانى المقفى .

وتشبه القافية الوزن فى أنهما من هذه الناحية نتيجة لنوع من السبق الديناميكى التقدمى والحل النشاطى الترجيعى معا، بهذا نراها تتوقف على كثافة اللحظة التقدمية بنفس القدر الذى تتوقف به على اللحظة الترجيعية، ومن هنا فإن القافية - مع ارتباطها بالنظم الصرفية والنحوية - تقوم بدورها الايقاعى[1] .

---

(١) انظر :

Tinianov, Juri, problema Stichotvornovo in zika. Trad. El problema de la Lingua poetica . Beunos Aires1975, P.21-23.

على أن وجود الإيقاع فى النثر لا يحيله إلى شعر لاختلاف وظيفته حينئذ، فقد أثبتت بحوث الشكليين أن النثر الأدبى ليس مجرد مادة هلامية مشوشة مضادة للإيقاع، وإنما على العكس من ذلك يمكن التأكيد بأن التنظيم الصوتى للنثر يحتل مكانا لا يقل أهمية عن التنظيم الصوتى للشعر، وإن كانت طبيعة كل منهما تختلف. فقد يمكن أن نرى فى النثر أية درجة من التنظيم الموسيقى بأوسع معانى الكلمة دون أن يصبح لهذا السبب شعرا، كما أن الشعر قد يقترب من هذا الاتجاه نفسه - الشعر الحر مثلا - لكن دون أن يتحول إلى نثر، وسر ذلك أن «النثر الموقع» من ناحية لا يخرج على النظام النثرى الكلى، كما أن الشعر الحر لا يخرج عن النظام الشعرى الشامل من ناحية أخرى، والفرق بينهما هو الدور الوظيفى الذى يقوم به الإيقاع فى كل منهما؛ إذ إنه هو العامل الحاسم.

فماذا يحدث لو نثرنا شعرا حرا؟ هناك احتمالان: إما أن تتطابق تقسيمات الشعر الحر مع التوزيعات النحوية أو لا، فلو لم تكن متطابقة كان معنى هذا أن الوحدة الشعرية غير مغطاة بالوحدات النحوية والدلالية نتيجة للوضع الكتابى لبيت الشعر، ولو لم تكن هذه التوزيعات واضحة من خلال القافية فإنه يترتب على ذلك اختفاء التركيب الكتابى النثرى، أى أننا سنقضى حينئذ على وحدة النظم الشعرى وتماسك عناصره واندماجها.

فالإشارة الموضوعية للإيقاع فى بيت الشعر تكمن فى وحدة النظام وتماسكه معا، كما تكمن فى الدور الغالب الموجه الذى يقوم به الإيقاع فى الشعر، ولسنا بحاجة لأن نعرض الشعر من وجهة نظر الشكليين بهذا المنظور كظاهرة انحرافية عن لغة النثر، أو أن نبحث عن خصائصه فى الاستعمالات الشخصية للغة، وإنما ينبغى أن يبحث عن هذه الخصائص فى الشروط الموضوعية لبيت الشعر كبنية تركيبية تقوم بديناميكية القول من خلال تطبيق شروط الشعر الأساسية - وهى وحدة وتماسك النظام الشعرى - فى تطوير مادتها، ومن هنا فإن المهم ليس هو العنصر الدلالى وإنما خضوعه للحظة الايقاع [1]، على اعتبار أن الإيقاع هو العنصر المسيطر الذى تتحدد به

(١) انظر المصدر السابق ص ٣٩.

أشكال الأساليب الشعرية، واعتمد «إيخيبناوم» على هذا المبدأ ليقترح تقسيم الأساليب الشعرية إلى ثلاثة أنواع: الخطابى والنغمى والكلامى، ملتقيا فى هذه الأفكار مع بعض النقاد الغربيين الآخرين مثل «سيفيرس» و«ساران»، ممن يحتمل أن يكون لهما تأثير مباشر فى نقدنا العربى، وخاصة عند الدكتور مندور فى نظريته عن الشعر المهموس التى تقابل فى التقسيم الشكلى نموذج الشعر الكلامى ممتزجا إلى حد ما ببعض خصائص النموذج النغمى ومبتعدا إلى أقصى درجة عن الشعر الخطابى[1].

الفرق بين الشعر والنثر:

يستشهد الناقد الشكلى «تينيانوف» بكلمات «جوته» عندما يقول إنه «لكى نكتب النثر لابد أن يكون هناك مانقوله على الأقل، فمن لم يكن عنده مايقوله ليس بوسعه أن يكتب نثرا، ولكنه يستطيع أن يكتب شعرا، أن يبحث عن قواف ويتابع ايحاءات الكلمات وتولداتها حتى يبدو فى نهاية الأمر وكأنه قد ظفر بشىء ما - ولو لم يعن شيئا على الإطلاق - إلا أنه يبدو دالا على أية حال» !.

ومهما كانت لهجة جوته ساخرة فى هذا المشهد فإن هناك شيئا حقيقيا فيه، وهو أنه فى الشعر ليس هناك ما يجب توصيله، ليس هدفه الأخير هو التوصيل، لا توجد فكرة تحتاج بالضرورة أن تكون موضوعا له، فعملية الإبداع فى نفسها مستقلة عن التوصيل، وعلى العكس من ذلك فإن النثر لا يهدف لشىء سوى هذا التوصيل، فمن الضرورى له إذن أن يقول شيئا.

ويصف جوته العملية الإبداعية كنوع من التتابع «فكلمة ما توحى بكلمة أخرى» وهى وإن كانت لا تخلو من الدلالة الفكرية إلا أنها تكتسب فى سياق الشعر دلالتها التصويرية الخاصة، ويمكن تلخيص اتجاهات الباحثين الشكليين فى هذا المجال فى موقفين محددين:

١ - موقف يركز على غيبة معنى الجزئية فى الشعر كتمثيل لغوى شكلى.

---

(١) انظر فى الميزان الجديد للدكتور محمد مندور ومناقشة الدكتور عبد القادر القط له فى كتابه «الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر».

٢ - وآخر يعزو للكلمة قيمة دلالية مميزة في الشعر، طبقا للوضع الذى تحتله فى نطاق النظم والوحدات الشعرية الأخرى المرتبطة بها بروابط أوثق وأقوى من روابط المقال العادى، فقد تكون منتظمة فى سياق شعرى معين حتى ولو كانت خالية فى الظاهر من المعنى، أى أن الإشارة الأساسية لمدلولها قد لا تضيف شيئا ذا بال«وبالرغم من أنها لم تقل شيئا تبدو كما لو كانت تدل على شيء ما» أى أنه يمكن أن تكون هناك - نتيجة لعوامل التماسك فى النظم- إشارات سابحة من الدلالة، تتكثف على حساب المعنى الرئيسى أو بدلا منه، مما يعطيها دلالة ظاهرة أو متخيلة، وكل هذا نتيجة لدخول الكلمات كعناصر فى البنية الشعرية واكتسابها دلالتها فحسب من مجرد الاندماج فى هذه البنية [١].

والفرق الجوهرى بين أجناس الشعر والنثر يعتمد على الخواص الثانوية للقول الشعرى وديناميكيته، فما يعتبر شيئا جزئيا فى السياق النثرى لا يعد كذلك فى النظم الشعرى، والهوة التى تفصل بينهما تعود فى المقام الأول إلى أن قوانين المعالجة الشعرية تختلف عن قوانين التناول النثرى ؛ وهذا يقود من بعض النواحى إلى الاختلاف بين الزمن الشعرى والزمن النثرى؛ فتعاصر القول النثرى واضح محسوس، بينما نجد أن الزمن فى الشعر لا يمكن الوعى به تماما، فالبنية الشعرية العادية تعادل التفصيلات الصغيرة بالأحداث الكبرى؛ لأن منظور الشعر يقلل من قيمة الموضوع، وهذه هى دلالة العامل الموجه، فالشكل الديناميكى ينمو بالتأثير المتبادل للعنصر الأساسى مع العناصر الثانوية، ولهذا فإنه ليس من المجدى أن نلجأ إلى دراسة الكلمة الماثلة فى وعى الشاعر وتداعيها مع الكلمات الأخرى ؛ إذ إن هذا التداعى نفسه لا ينطلق من الكلمة ذاتها وإنما من الحركية العامة لبنية القصيدة.

وتتمثل خاصية الشعر التى تميزه عن النثر عند أصحاب المدرسة الشكلية فى أن الكلمة الشعرية يتم تلقيها ككلمة، وليست مجرد تمثيل لموضوع مدلول عليه أو تفجير لشحنة عاطفية، وبهذا فإن الكلمات بتركيبها ومعناها وشكلها الخارجى والداخلى معا تكتسب ثقلا وقيمة بنفسها فى الشعر. وهذه هى الفكرة نفسها التى بهرتنا منذ سنوات عندما قرأناها فى كتاب سارتر «ماهو الأدب؟» دون أن نعى حينئذ المنبع الذى استقاها منه.

---

(١) انظر نفس المصدر ص ٨٤ لمؤلفه Tiniomov

وعلى هذا الأساس فإنهم يعرفون لغة الشعر بأنها «نظام لغوى تتراجع فيه الوظيفة التوصيلية إلى الوراء، وتكتسب الأبنية اللغوية قيمة مستقلة» أو كما يقول أحد منظريهم «تتميز الجملة الشعرية بأنها نشاط لغوى خاصيته الأولى هى القابلية القصوى لتلقى أشكال التعبير».

ومن هنا فإن الشكليين يتجاوزون الثنائية التقليدية فى تحديد أنماط الأساليب على أساس طابعها العقلى أو العاطفى، ويقيمون معايير جديدة للتمييز بين اللغة الإشارية فى النثر الإعلامى واللغة الرمزية الشعرية التى تقوم على أساس تنشيط الرمز اللغوى، ويعتبرون أن جميع الوسائل الفنية التى يرتكز عليها الشاعر من إيقاع وعذوبة وتأليف مدهش للأخيلة التصويرية تصب فى الكلمات لتبرز جسمها وكثافتها، فلا تصبح مجرد ظل للشيء، وإنما شيئا له وجوده وجميع حقوقه[1].

وقد تطورت فكرة النقاد الشكليين فى هذا الصدد، فبعد أن كانوا مولعين بما أطلقوا عليه «الكلمة المكثفة بذاتها فى الشعر» تجاوزوا المرحلة الصوتية إلى المرحلة الدلالية، وركزوا على العلاقة بين الصوت والمعنى مدركين أبعاد فكرة الرمز اللغوى الناضجة.

ويلاحظ الباحثون أن «هوسرل» فيلسوف الظاهرية الذى كان بعيد التأثير فى بعض نقاد المدرسة الشكلية كانت له بعض الأفكار الجوهرية فى هذا الصدد، عندما ميز بين الشيء أو الظاهرة غير اللغوية التى تدل عليها الكلمة والمدلول - أى كيفية تقديم هذا الشيء - ومعنى ذلك أن الدلالة عند «هوسرل» ليست عنصرا من الواقع الخارج عن نطاق اللغة ولكنها جزء أو قطاع من الرمز اللغوى. ومن هنا فإن النقاد الشكليين لم يكن بوسعهم إلا أن يعترفوا بأن أى شعر مهما كان موضوعيا وتجريبيا وصوتيا فإنه لا يمكن أن يغفل جانب الدلالة.

وبعبارة أخرى فإن خاصية الشعر كشكل فريد من القول لا تتمثل فى غيبة الدلالة ولكن فى تعددها، وهذا ما عبرت عنه الشكلية فى مرحلتها الناضجة على لسان «إيخينباوم» الذى كتب يقول «إن هدف الشعر يتمثل فى إبراز الكلمات بسداها ولحمتها وجميع مظاهرها»، ومعنى ذلك أن الشكل الداخلى للكلمة أو الروابط

---

(١) راجع كتاب «الشكلية الروسية» الذى أشرنا إليه من قبل ص ٢٦٢.

الدلالية الحميمة التى لا تنفصم عنها ليست أقل أهمية فى التأثير الجمالى من الصوت الموسيقى الخالص، وأصبح تنشيط الرمز اللغوى فى الشعر معترفا به كعملية متشابكة تمس جميع مستويات اللغة الصوتية والصرفية والدلالية(1).

وإذا كانت بحوثهم قد انتهت إلى أن لكل من النثر والشعر مراتبه الدلالية الخاصة به المغلقة على نفسها، بحيث نرى أن معنى النثر يختلف عن معنى الشعر وأن لكل منهما نحوه ومعجمه إلا أنه عندما تدخل عناصر الشعر فى النثر - أو العكس - فإن هذا قد يؤدى إلى إثراء تركيب كل منهما عن طريق تحريفه طبقا للنموذج المقابل له؛ وربما أمكن ملاحظة ذلك بوضوح عندما تتخلل بنية النثر عناصر موسيقية خاصة بالشعر إلا أنها تتوجه ناحية الدلالة مما يعد تحريفا للمبدأ الموسيقى الشعرى، وسنجد عند جاكوبسون الصورة المطورة الأخيرة لهذه الأفكار.

الخيال والصورة فى الشعر:

اتجه الشكليون إلى البحث عن الفروق المميزة بين الأعمال الأدبية وغيرها؛ لا فى موضوع البحث نفسه، ولا فى طبيعة المادة التى يقدمها الكاتب وصلتها بالواقع؛ وإنما فى طريقة العرض والتناول، وقد اصطدموا عندئذ بفكرة عريقة تعود إلى أرسطو نفسه وتتمتع بقبول مطلق لدى كبار النقاد وهى أن استخدام الخيال هو الخاصية المميزة للأعمال الأدبية أو الشعر بالمعنى الواسع الأرسطى لهذه الكلمة، وكان عليهم أن يخضعوا هذه الفكرة للنقد والتمحيص، فكتب «شلوفسكى» يقول «إن الشاعر لايخلق الصورة والخيالات، وإنما يجدها أمامه فيلتقطها من اللغة العادية، ولهذا فإن الخاصية المميزة للشعر لا ينبغى أن تكون مجرد وجود هذه الأخيلة، وإنما الطريقة التى تستخدم بها». ومن هنا فإن الشكلية ترفض معادلة لغة الشعر بالخيال وتضع أساس التمييز الوظيفى بين الصورة فى الشعر ومثيلتها فى النثر، وتهاجم الفكرة العقلية التى تعتبر الصورة الشعرية أداة للشرح على أساس أنه يخطئ من يظن أن الصورة أبسط دائما وأوضح من الفكرة التى تحل محلها، فقد نرى

---

(1) انظر المصدر السابق ص ٢٦٦.

أحد الأدباء يشبه السحب بأنها شياطين صم بكم (أو نسمع بيت امرئ القيس:

أيقتلني والمشرفي مضـاجعي

ومسنونة زرق كأنياب أغوال)

فلا يمكن أن نستنتج أن المشبه به أوضح وأدنى إلى الذهن من المشبه، وعلى هذا فإن قانون «الاقتصاد في الطاقة الذهنية» الذي دعا إليه «سبنسر» والذي ظفر بإعجاب علماء الجمال لا يمكن تطبيقه على الأدب الخيالي، فلو كانت الاستعارة في النثر الإعلامي العادي تحاول تقريب الموضوع من الجمهور وتوضيحه فإنها في الشعر تقوم بتكثيف أثره الجمالي المنشود. فالصورة في الشعر والأدب عموما لا تترجم الشيء الغريب إلى كلمات مألوفة، ولكنها على العكس من ذلك تحول الشيء المعتاد إلى أمر غريب عندما تقدمه تحت ضوء جديد وتضعه في سياق غير متوقع.

وقد أدت هذه النظرية الشكلية في «تغريب» الأشياء المعروضة إلى تحويل مركز الاهتمام من استخدام الصورة في الشعر إلى وظيفة الفن الشعري نفسه، وهي في جوهرها مقاومة آلية التلقي واستعادة طزاجة الوجود، يقول «شلوفسكي» تأكيدا لذلك «إن الناس الذين يعيشون على الشواطئ سرعان مايتعودون على هدير الأمواج، حتى أنهم لا يحسون بها ولا يسمعونها عادة، ولنفس السبب فإننا لا نكاد نسمع كلماتنا نفسها.. وننظر إلى ما نألفه فلا نراه.. ومن هنا يضعف إحساسنا بالعالم؛ إذ يكفينا أن نتعرف عليه، ومهمة الفنان محاربة هذا الروتين الآلي بنزع الأشياء من إطارها المألوف وتجميع العناصر المختلفة على غير انتظار؛ ولذلك فإن الشاعر يعمد إلى كسر القوالب «الأكليشيهات» اللغوية ليجبرنا على تجديد تلقينا للأشياء من خلال التحول المجازي، وهذه هي عملية التشويه الخلاقة التي تعيد لنا حدة التصور بعد أن تثلمها العادة، ونكتشف كثافة العالم المحيط بنا بعد أن يفرغه الروتين».

ولا ينبغي أن ننسى أن هذه الفكرة عن وظيفة الفن ليست من ابتداع الشكليين، فبذورها تعود في القدم إلى أرسطو نفسه الذي كان يرى أن القول الشعري لا يستطيع تفادي الكلمات الغريبة، وعلم الجمال الرومانتيكي - خاصة عند «كوليردج» و «وورد ز وورث» - كان يعد فكرة الجدة والطزاجة من معالم الشعر الحقيقي،

وأساس الفن عند السرياليين هو أنه «بعث للمدهش الغريب» فى عملية تجديد شامل، ويكفى أن نقرأ لأحد زعماء السيريالية الفرنسية - وهو «جان كوكتو» - ماكتبه عام ١٩٢٦ فى تحديد وظيفة الشعر لنرى تطابقه غير المقصود مع الفكرة التى نادت بها الشكلية، فهو يقول: «فجأة.. مثل وميض البرق، نرى الكلب أو العربة أو المنزل للمرة الأولى، ثم لا تلبث العادة أن تمحو هذه الصورة الأولى، فنداعب الكلب أو نستقل العربة أو نسكن المنزل لكن بعد أن أصبحنا لا نراها، وهذا هو دور الشعر، يرفع الحجاب بكل معانى الكلمة، ويكشف لنا الأشياء المدهشة التى تحيط بنا والتى ترصدها حواسنا بطريقة آلية، ولنتناول أى شىء مألوف وننظفه ونجلوه ونضعه فى أبهى أشكاله فسوف يدهشنا حينئذ بشبابه وطزاجته وقوته الهائلة، هذا هو عمل الشاعر الأصيل» (١).

على أن هذا التوافق العجيب بين النصين لا ينبغى أن نوعزه إلى احتمال تأثير «شلوفسكى» فى «كوكتو»؛ إذ ليس هناك ما يجعلنا نفترض أن الكاتب الفرنسى كان على علم بمقالات كتّاب «الأوبوجاز» الروس، ولكنه يعود فى الواقع إلى الدور الطليعى الذى كان يقوم به كل منهما.

وبعد قرابة ثلاثين عاما من هذه الكتابات جاءت نظرية الإعلام الحديث لتؤكد تلك المبادئ على أساس أن «نسبة الإعلام تقل بقدر ماتزيد درجة الاحتمال» ويؤكد أحد زعمائها «نوربرت وينير» صلاحية هذا المبدأ فى التطبيق الأدبى بقوله «حتى لدى كبار الأدباء والفنانين الكلاسيكيين لانجد شيئا ذا قيمة إعلامية الآن؛ لأن الجمهور قد ألف أعمالهم وتعود على مضامينهم؛ ولا يعشق الدارسون شكسبير اليوم إلا لأنهم يجدون فى أعماله أكثر مجموعة من الشواهد المعروفة لديهم مسبقا»(٢)، بيد أن قصر قيمة العمل الأدبى على العناصر المستحدثة فيه وما يضيفه من تجديد بعد معالجة ليست مبررة من الوجهة الجمالية، وسنرى أن علم «السيميولوجية» الحديث قد أثرى هذه الأفكار الشكلية واحتفظ لها بقيمتها الجمالية بالإضافة لقيمتها الإعلامية.

---

(١) انظر:

Cocteau, Jean , "Le secret professional" en "Le Rappel a lordre" Paris1926. Trad. Buenos Aires,1959. P.39.

(٢) انظر: Todorov, Izvestan "Teoria de la literatura de los formalistas Rusos" Trad. Buenos Aires1976; P.12

ونخلص من ذلك إلى أن الصور الشعرية عند الشكليين لم تعد تعرفا على الشيء ولا تقريبا ذهنيا له؛ وإنما خلق رؤية خاصة له، وهذه هى الفكرة التى التقطتها البنائية ونمتها فيما بعد فى بحثها عن البنية الخفية الكامنة تحت أى عرض تجريبى للواقع؛ وتركيز اهتمامها على هذه البنية الأساسية، كما أن الصورة الشعرية - ابتداء من الشكليين - لم تعد خاصية اللغة الشعرية الأولى وإنما اقتصر دورها على أداء وظيفة فنية تتفق معها فى أدائها أدوات أخرى مثل التقابل والتكرار والتوازى وغيرها، وبهذا تدخل فى نطاق مجموعة من «الإجراءات» الفنية، وتفقد دورها المسيطر فى المجال النظرى، وينتهى بهذا أيضا مبدأ الاقتصاد فى الجهد الذى احتل مكانا كبيرا فى نظرية الفن، وفى مقابل ذلك تتزايد أهمية عمليات التفرد والشكل الصعب الذى يعوق سلاسة التلقى وسهولته ليطيل من مدته ويضمن اللذة الجمالية الناجمة عنه؛ فعندما نحلل لغة الشعر - سواء فى تركيب أصواتها أو مفرداتها أو وضع كلماتها أو بنائها الدلالى - نلاحظ على الفور - كما يقول «شلوفسكى» - أن الخواص الجمالية تتكشف دائما بنفس الطريقة؛ إذ إنها تتخلق بوعى لتحرير التلقى من الطابع الآلى وتقديم رؤية كاملة للأشياء؛ يتم تكوينها بوسائل مصطنعة تقوم بتثبيت عملية التلقى لتصل إلى أقصى مداها وأطول أحوالها [١].

المنهج الصرفى فى تناول القصة:

حاول الشكليون وصف ما أسموه بالإجراءات المختلفة المستعملة فى تركيب الموضوعات فى الأعمال الأدبية القصصية؛ مثل التركيب المتدرج والمتوازى والمتداخل والمتعدد؛ ووصلوا من خلال ذلك إلى تصور دقيق مهم عن الفرق بين أشكال تركيب العمل الأدبى من ناحية والعناصر التى تشكل مادته الأولية من ناحية أخرى؛ وهى الأحداث والموضوعات والشخصيات والأفكار وغيرها، وأبرزوا هذه التفرقة بهدف إقامة هياكل تركيبية موحدة تعتمد على مواد مختلفة؛ وبينما كانت

(١) انظر :

Shklovtki, El Arte Como Procedimiento, Trad. Communication, Madrid, 1973, P.12.

علوم الأدب القديمة تعنى أساسا بمادة الأدب الأولية وتطلق عليه المضمون، مغفلة ما عداها بحجة أنه شكل ؛ جاءت المدرسة الشكلية للتميز بين عمليات التركيب والمواد التي يتم تركيبها مما أفسح الطريق أمام الاتجاهات البنائية الحديثة فى النقد الأدبى.

ولعل أقوى ما أضافته الشكلية إلى حصيلة النقد فى هذا المجال هو نظرية «فلاديمير بروب» عن صرف الرواية وما كان لها من أصداء فى الفكر المعاصر، ويرى هذا الناقد أن كلمة الصرف أو المورفولوجيا التى يستعيرها من الدراسات اللغوية تعنى الشكل؛ ففى علم النباتات مثلا يعنى الصرف دراسة الأجزاء التى يتكون منها النبات، وعلاقة بعضها ببعض وبالمجموع؛ أو بعبارة أخرى «دراسة بنية النبات» ويقول إنه إذا كان لم يخطر ببال أحد إمكانية تطبيق مصطلح الصرف على الأدب فإن مجال الروايات الشعبية الفولكلورية يعتبر من أخصب المجالات لدراسة الأشكال ووضع القوانين التى تحكم بنيتها بدقة ترقى إلى مستوى صرف التكوينات العضوية. وأنه للقيام بهذا التطبيق يختار مجموعة من الحكايات الشعبية المحددة ويميز الأجزاء التى تتكون منها ويقارن بينها ويدرس علاقاتها بعضها ببعض وبالمجموع كى يصل إلى تشكيلاتها الصرفية [1].

ويرى أن هذا النوع من الدراسة التركيبية ضرورى قبل محاولة أى لون من البحث التاريخى عن أصل هذا الجنس الأدبى وتطوره ؛ إذ إنه يجيب أولا عن هذا السؤال البديهى : ماهى الحكاية الشعبية؟

ولما كانت الحكايات شديدة التنوع والاختلاف فلا يمكن دراستها فى جملتها مرة واحدة؛ بل لابد من تقسيمها إلى أجزاء وتصنيفها إلى أنواع؛ وتعتبر مهمة التصنيف من المهام الأولية للوصف العلمى؛ إذ تتوقف على دقتها سلامة الدراسة اللاحقة ؛ ومن هنا فلا بد أن يخضع التصنيف لدراسة تمهيدية عميقة تمهد له على أسس سليمة.

وقد جرى التصنيف العادى للحكايات الشعبية على تقسيمها إلى ثلاثة أنواع : حكايات العجائب، وحكايات العادات ، وحكايات الحيوانات، وربما يبدو للوهلة الأولى أنه تقسيم دقيق؛ إلا أننا سرعان ماندرك أنه متداخل، إذ كثيرا ما تشمل

---

(١) انظر :

Propp, Vladimir, Morfologia Skazky, Trad., Madrid1974, P13,31.

حكايات الحيوانا ت عناصر عجيبة، أو تلعب الحيوانات دورا مهما في قصص العجائب، ومن هنا فلا بد من البحث عن معيار آخر للتصنيف الدقيق، هذا المعيار ـ في تقدير بروب ـ هو بنية الحكاية نفسها، لا مايدخل في تكوينها من عناصر، ولذلك فلا مفر من دراسة هذه البنية بحيث يكون التصنيف ترجمة لنظام من الرموز الشكلية كما نرى في بقية العلوم.

ويضرب «بروب» مثلا على تهافت تصنيف حكايات العجائب طبقا لموضوعاتها بما فعله أحد النقاد الروس عندما وضع قائمة من خمسة عشر موضوعا يتحدد على أساسها هذا النوع من الحكايات الشعبية، من بينها:

- مطاردة الأبرياء.
- سذاجة البطل.
- الإخوة الثلاثة.
- البطل الذي يصارع التنين.. إلخ.

ويلاحظ افتقاد هذا التصنيف إلى معيار ثابت؛ إذ إن الموضوع الأول يعتمد على الحدث نفسه، بينما يعتمد الموضوع الثاني على خصائص الأبطال، والثالث على عددهم والرابع على لحظة معينة في الحدث، ومن هنا فليس هناك أي مبدأ يعتمد عليه التقسيم؛ مما يجعله فوضويا غير علمي لا يمكن مقارنته بتصنيف النباتات أو الحيوانات الذي لا يعتمد على المظاهر السطحية، وإنما يقوم على أساس دراسة متمهلة دقيقة للخصائص الجوهرية للأشياء المصنفة [1].

المحور الوظيفي في دراسة الحكايات:

إذا كان التصنيف الموضوعي لا يصلح في الدراسة العلمية للحكايات، فما هو المعيار الذي يمكن الاطمئنان إليه؟ يدعونا «بروب» لأن نقارن بين الحالات التالية المستخلصة من الفولكلور الروسي:

---

(١) انظر المصدر السابق ص ٢٢.

١ - الملك يهب نسرا لرجل شجاع ؛ النسر يحمل الرجل إلى مملكة أخرى.
٢ - الجد يعطي جوادا لحفيده؛ فيحمله إلى مملكة أخرى.
٣ - الساحر يعطى زورقا لإيفان، فيقله إلى مملكة أخرى.
٤ - الملكة تمنح خاتما لإيفان، فيخرج منه بالسحر شابان فتيان يحملانه إلى مملكة أخرى.

في كل الأحوال المذكورة هناك قيم ثابتة وأخرى متغيرة : أما ما يتغير فهو الأسماء والأوصاف التي تتسم بها الشخصيات، وما لا يتغير هو أعمالها أو بعبارة أدق وظائفها، ولذلك يمكننا أن نستنتج أن الحكاية كثيرا ما تنسب الأعمال إلى شخصيات مختلفة، وأن المعيار الدقيق هو دراستها انطلاقا من وظائف الشخصيات باعتبارها قيما ثابتة متكررة، وعلينا إذن أن نجيب عن السؤال التالي: كم وظيفة تشملها الحكاية؟ (١)

وقد برهنت الدراسات النقدية أنه لكي نحدد عدد الوظائف وقواعد تكرارها علينا أن نهتم بما تفعله الشخصيات لا بطبيعتها وكيفية أدائها أو غير ذلك من العناصر الثانوية، فوظائف الشخصيات هي التي تمثل الأجزاء المكونة للحكاية وهي وحدها التي تصلح أساسا للتصنيف.

وقد دلت البحوث على أن هذه الوظائف محصورة في عددها إلى أقصى درجة، بينما نجد أن عدد الشخصيات مرتفع إلى حد كبير، ولعل هذا يفسر لنا الطابع المزدوج لهذا النوع من القصص، فهي من ناحية شديدة التنوع ومن ناحية أخرى متشابهة رتيبه.

ولكي نتمكن من تحديد الوظائف لابد من تعريفها أولا، آخذين في الاعتبار أنه لابد أن نسقط من حسابنا الشخصية التي تؤدي الوظيفة أو تنفذها، ومن ثم فإنه من الأسلم التعبير عن الوظيفة باسمها لا باسم الشخصية التي تؤديها ؛ مثل التحريم، السؤال، الهروب، . . . إلخ.

كما أنه لا يمكن تحديد العمل بعيدا عن الموقف الذي يحدث فيه أثناء الحكاية ؛

---

(١) نفس المصدر ص ٣٤ .

أى أنه لابد أن نأخذ فى اعتبارنا دلالة الوظيفة ودورها فى تطور الأحداث. وعلى ذلك يمكن تعريف الوظيفة بأنها الحدث الذى تقوم به شخصية ما من حيث دلالته فى التطور العام للحكاية.

ويلاحظ أن تتابع الوظائف فى الحكاية يخضع لنظام ثابت، وأن أية حكاية لا تحتوى بالضرورة على جميع الوظائف، لكن هذا لا يؤثر بحال على قوانين تتابعها، فغيبة بعض الوظائف لا تخل بالنظام، وعلى هذا يمكننا أن نجمع الحكايات التى تشمل الوظائف نفسها فى أنماط خاصة طبقا لتصنيف لا يعتمد حينئذ على الموضوعات، ولا على الرموز المبهمة، وإنما على الخصائص البنائية لكل حكاية.

وطبقا لبروب فإن عدد الوظائف محدود لا يتجاوز إحدى وثلاثين وظيفة فى تلك المجموعة من الحكايات الشعبية وما يشبهها[1]، وإذا جمعنا هذه الوظائف على التوالى أدركنا مدى ما يحكمها من ضرورات منطقية وجمالية تربط كل وظيفة بما يسبقها ويلحقها؛ حيث إن أية وظيفة لا يمكن أن تستبعد الأخرى التى تنتمى إلى المحور نفسه، لا إلى محاور متعددة كما رأينا فى التقسيمات غير الوظيفية. ويلاحظ المؤلف نفسه أن عددا كبيرا من وظائفه يتجمع فى نظم ثنائية - مثل التحريم وارتكاب المحرم، والسؤال والإعلام، والمعركة والنصر، والمطاردة والإنقاذ - وأن عددا آخر يلتقى فى مجموعات أكبر، وهذا بالذات ما يحاول بعض البنائيين المعاصرين استثماره من نظرية بروب كما سنرى، وعلى أية حال فيهمنا الآن أن نشير إلى أن هذه الوظائف تمثل وحدة قياسية تشبه المتر الذى تقاس به الأطوال والمسافات، ولذلك يمكن تطبيقها على جميع حكايات هذا النوع لتحديد العلاقات فيما بينها، وحل مشاكل التشابه والتباعد بين هذه النصوص بطريقة دقيقة. وإذا تركنا

---

(١) هذه الوظائف هى مايلى :

الابتعاد، التحريم، ارتكاب المحرم، السؤال، البيان، الخديعة، التواطؤ، الضرر أو الحرمان، التوسط، بداية العمل المضاد، الرحيل، عمل الواهب الأول، رد فعل البطل، تلقى الشىء المسحور، الانتقال عبر المكان، الصراع، علامة البطل، النصر، إصلاح الضرر أو الحرمان، وعودة البطل، المطاردة، النجدة، الوصول غير المتوقع، الأغراض الخادعة، المهمة الصعبة، القيام بها، التعرف، اكتشاف الخديعة، تحول الشكل، العقاب، الزواج.

جانبا جميع العناصر الثانوية وركزنا على الأشكال الأساسية الماثلة فى الميزان الصرفى أمكننا أن نعثر على الحكاية الأم التى يتفرع منها ماعداها[1].

وقد تلتقى مجموعة من الوظائف فى مجالات عمل محددة تتصل بالشخصيات التى تقوم بها، وقد حدد بروب فى المجموعة التى درسها المجالات التالية:

١ - مجال عمل المعتدى أو الشرير: ويشمل الضرر والصراع الذى ينشب ضد البطل والمطاردة.

٢ - مجال عمل المعطى أو الواهب: ويشمل الإعداد لتسليم الشىء السحرى وحصول البطل عليه.

٣ - مجال عمل المساعد: ويشمل انتقال البطل مكانيا، وإصلاح الضرر والحرمان، والنجدة خلال المطاردة وتحولات البطل.

٤ - مجال عمل الأميرة أو الشخصية التى يجرى البحث عنها ووالدها: ويشمل تكرار المهام الصعبة ووضع العلامات المميزة واكتشاف البطل الزائف والتعرف على البطل الحقيقى ومعاقبة المعتدى والزواج، على أن التمييز بين وظائف الأميرة ووالدها لا يمكن أن يكون حاسما، إذ إن الوالد هو الذى يقترح المهام الصعبة عادة ربما لموقفه العدائى ممن يتقدم لخطبة الأميرة، كما أنه هو الذى يعاقب البطل الزائف.

٥ - مجال عمل الحاكم أو الآمر: ولا يشمل إلا إرسال البطل فى اللحظة الحرجة الانتقالية.

٦ - مجال عمل البطل: ويشمل الرحيل للبحث، ورد الفعل أمام متطلبات الواهب والزواج.

٧ - مجال عمل البطل الزائف: ويشمل كذلك الرحيل للبحث، ورد الفعل أمام متطلبات الواهب، أما وظيفته الأساسية فهى مقاصده الخادعة.

ومن هنا ينتهى بروب إلى حصر أنواع الوظائف فى سبع، تمثل سبعة أدوار، وتخضع فى توزيعها لأحد الاحتمالات التالية:

---

(١) انظر المصدر السابق ص ٧٣.

١ - أن ينطبق مجال العمل بدقة على شخصية واحدة.
٢ - أن تشغل شخصية واحدة مجالات عمل متعددة.
٣ - أن تقوم عدة شخصيات بالاشتراك في مجال عمل واحد.

بهذا يكون بروب قد وضع نموذجين بنائيين لتحليل الحكاية، أحدهما نموذج تفصيلي يعتمد على تتابع الأحداث الزمني من خلال الوظائف؛ والآخر موجز يعتمد على الأدوار، وإن كان توزيع الأدوار على الشخصيات يجعل النموذج الثاني متنوعا عن الأول، وقد لاحظ النقاد أن أهم عملية جعلت «بروب» يصل إلى هذا التحليل البنائي ولا يقف عند مجرد التفتيت الجزئي هي أنه اعتمد على تتابع الوظائف بشكل مكنه من اختصار أية حكاية في جمل قصيرة مثل: يرحل الأبوان نحو الغابة، يحرمان على أولادهما الخروج من البيت، يخطف التنين الفتاة، إلى غير هذا من الجمل التي يتضح منها أن جميع المحمولات تعكس بنية الحكاية، بينما تقوم الموضوعات أو الشخصيات بتحديد نوعية الأحداث مما يتيح الفرصة لرسم الخطين السياقي والاستبدالي للحكاية[١].

نموذج لتحليل حكاية بمنهج بروب:

قام بروب بإعطاء نموذج عملي لمنهجه في تحليل قصص الغرائب في الأدب الروسي باختيار أبسط وأقصر الحكايات في المجموعة التي تناولها بحثه، وهي حكاية «الأوز» وأجرى تحليلها على النحو التالي:

---

(١) انظر:

Meletinski, E. El estudio estructuaral y la tipologia dil Cuento, Trad. Madrid1979, P.184

ـ كان هناك زوجان عجوزان يعيشان معا وعندهما بنت وولد صغير.	١ ـ الموقف المبدئى.
ـ فقالت الأم لبنتها : يا بنيتى سنذهب للعمل، وسوف نحضر لكم خبزا وحلوى، وسأحيك لك فستانا جميلا وأشترى لك منديلا، فكونى واعية. وحافظى على أخيك وحذار أن تخرجى من البيت.	٢ ـ التحريم المعزز بالوعود.
ـ ومضى الأبوان، فلم تفكر الفتاة فيما قالته أمها، فوضعت أخاها الصغير على الحشائش تحت النافذة وأخذت تجرى وتلعب خارج المنزل لاهية ناسية.	٣ ـ بعد الأبوين. ٤ ـ ارتكاب المحرم. ٥ ـ أسباب الخروج على المحرم.
ـ فحطت على الطفل أوزة برية، واختطفته وحملته بعيدا على جناحيها.	٦ ـ الضرر : الاختطاف.
ـ عادت البنت فأدركت ماحدث لأخيها الذى لم تجده فى مكانه.	٧ ـ اكتشاف الضرر مبدئيا.
ـ صرخت الفتاة وأخذت تعدو هنا وهناك لكن دون أن تعثر على أخيها، وأخذت تناديه وتبكى بدموع ساخنة وتتذكر لوم أبويها لها، لكن أخاها لا يجيب.	٨ ـ تفصيلات جزئية.
ـ أخذت تجرى فى الحقول، حتى رأت بعض الأوزات التى تتوارى فى الغابة المظلمة، فتذكرت مايحكى عن اختطافها للأطفال، فتوقعت ما حدث لأخيها وأخذت تعدوخلفها لإنقاذه.	٩ ـ الرحيل عن البيت وبداية البحث. ١٠ ـ نظرا لأن هذه الحكاية لا يوجد فيها دور الآمر الذى يعلن الخبر نجد أن ظهور المعتدى عن بعد يكشف الضرر.

- عثرت وهى تجرى على مقلاة مطروحة فى الحقل فقالت لها : أيتها المقلاة، هل يمكن أن تخبرينى إلى أين ذهب الأوز؟

١١ - ظهور المعطى على مسرح الأحداث (طبقا لقانونه يظهر بالصدفة)

- فقالت لها المقلاة : إن أنت أكلت الحلوى التى تجدينها بداخلى سأخبرك باتجاهه.

١٢ - حوار مختصر مع المعطى يقترح خلاله تجربة.

- فردت الفتاة : نحن قليلا ما نأكل حلوى العجائن فى منزلنا (ثم تقابل بعد ذلك شجرة تفاح ونهرا يقترحان عليها شيئا شبيها بذلك : لكنها ترفض دائما تلك المقترحات).

١٣ - إجابة بالنفى أو رد فعل سلبى من البطل.

١٤ - تكرار التجربة نفسها دون نتيجة.

- وكان يمكن أن يستمر جريها فى الحقول وبحثها فى الغابة دون جدوى لو لم يكن من حظها أن تتعثر بقنفذ وكانت على وشك أن تركله، لكنها خشيت من جلده الشائك فسألته :

١٥ - يظهر على المسرح مساعد يشعر بالامتنان.

١٦ - المساعد لا يطلب عونا

١٧ - العفو عن المساعد.

١٨ - حوار (عنصر التواصل)

- اسمع ياقنفذ، اسمع ياقنفذ، ألم تر إلى أين ذهبت الأوزات؟ فأجابها : من هذه الناحية.

١٩ - القنفذ الشاكر يدل البطلة على الطريق.

- مضت الفتاة نحو المكان الذى أشار إليه فرأت هنالك بيتا ينتصب على قوائم مثل أرجل دجاجة ويدور حول نفسه.

٢٠ - منزل المعتدى.

- وبداخل هذا المنزل رأت «بابا ياجا» ذات المخطم البنفسجى والأرجل الطينية.

٢١ - صورة المعتدى.

- كما وجدت هناك أيضا أخاها يجلس على المصطبة ويلعب ببعض التفاحات الذهبية.

٢٢ - ظهور الشخص الذى يجرى البحث عنه.

٢٣ ـ ملكيـــة الـذهب من خصائصه.

ـ عندمـا رأته أختـه تسربت إلى الداخل بهدوء وحملته معها وخرجت به، لكن الأوزات أخذت تطاردها وأوشكت أن تلحق بها، فأخذت تفكر أين يمكنها أن تختبئ.

٢٤ ـ اســتــرجــاع الشيء المخطوف بالقوة أو بالحيلة.

٢٥ ـ الاسـتـعـادة لا تذكـر صراحة ولكنها تفهم ضمنا.

٢٦ ـ المـطـاردة عـن طـريـق الطيران فى الهواء.

ـ وهنا نشـهـد ثلاث تجارب للفتـاة مع الأشيـاء نفسها التى رأتها من قبل، لكن بنتائج إيجابية هذه المرة؛ إذ يسهم فى إنقاذها كل من المقلاة وشجرة التفاح والنهر وتنتهى القصة بعودة الفتاة حاملة أخاها إلى المنزل.

٢٧ ـ تجـربة ثلاثيـة جـديدة بنتائج إيجابية حيث يتم إنقاذ البطلة.

نرى من خلال هذا النموذج أن تحليل القصص على هذه الوتيرة يوضح العناصر المكونة لها بموضوعية تامة تسمح بمقارنة الهياكل المختلفة وحل مشاكل التصنيف وعلاقة الأشكال المتعددة بالبنية العامة، وتؤدى إلى حل مشكلة تركيب الأحداث وعزل الحدث الأساسى من التنويعات الفرعية [١].

وقد ظلت معرفة هذا المنهج محصورة فى الثقافة الروسية فحسب، حتى ظهور الترجمة الإنجليزية لكتاب «صرف الحكاية» فى الولايات المتحدة عام ١٩٥٨ فأثارت ضجة كبيرة، وخاصة لأن مفكرا فرنسيا عظيما هو عالم الأنثروبولوجيا «ليفيى ستراوس» كان قد أخذ فى معالجة الأساطير بمنهج شديد الشبه بذلك المنهج، ونشر عام ١٩٥٥ كتابه عن «الأنثروبولوجيا البنائية» مما جعل بعض النقاد يعتبره امتدادا

(١) راجع أيضا نفس المصدر عن «صرف الحكاية» ص١١٢ ـ ١١٥

لمنهج بروب، وإن كان لا أحد يشك فى أن خطوات «ليفى ستراوس» فى تحليلاته واستقلاله فى نظرياته وأصالته فى نتائجه لا تجعله مقلدا بحال، وإنما هو مجرد تلاق منهجى عفوى، إلا أن من أسبابه العميقة أن زعيم الشكلية الروسية «جاكوبسون» كان قد هاجر فى هذه الأثناء إلى الولايات المتحدة، وربطته صداقة حميمة بليفى ستراوس الذى حضر كثيرا من دروسه اللغوية ونشر بالاشتراك معه أول دراسة بنائية فى الأدب عن سونيت «القطط» لبودلير، ولا ريب أن روح المدرسة كلها - لا منهج بروب فقط - قد تمثل فى هذا اللقاء، وإن كان ليفى ستراوس قد اتخذ موقفا حاسما للفصل بين الشكلية والبنائية كما سنرى فيما بعد. على أن مورفولوجيا بروب قد أتاحت الفرصة لجريماس وغيره من نقاد البنائية لاستثمارها فى التحليلات القصصية بشكل جديد سنوضحه فى مكانه من هذه الدراسة.

مشكلة تاريخ الأدب فى الشكلية :

عارضت الشكلية الأفكار الأكاديمية التقليدية عن تطور الأدب ومساره التقدمى المطرد، وأنكرت فكرة التوالى الطبيعى للمذاهب الأدبية أو توالدها فيما بينها، وحرصت على إبراز حقيقة عدم الاستقرار فى الأشكال الأدبية، مما يجعل من الضرورى دراسة وظائفها أولا، ورأت ضرورة التمييز الحاسم بين العمل الأدبى كحقيقة تاريخية فى ذاته، وحرية تأويله من وجهة نظر التطلعات المعاصرة للأذواق والمصالح الأدبية من ناحية أخرى.

فإذا كانت العادة قد جرت على تصور التطور الأدبى باعتباره خطا مستقيما فإن الأمر فى حقيقته أشد تعقيدا من ذلك، فالتاريخ لا يشهد مثل هذا التسلسل إلى اليسير وإنما ينطلق من نقطة معينة تعتمد على الرفض وتدور من حولها معركة ما، وتهدف هذه المعركة إلى تحطيم الكل القائم بالفعل وإحلال بناء جديد مكانه، وإن كان يرتكز على كثير من العناصر القديمة. فليس هناك إذن تطور سهل ميسور ولا تقدم مضمون وإنما ثورات متدافعة تنشب كل فترة ما، وتخلف وراءها حطاما من العناصر المهجورة ومجموعة من المكاسب الجديدة.

وكان «شلوفسكى» يتصور التقدم الأدبى على أنه يسير فى خطوط متقطعة، «فكل عصر لا يحتوى على مدرسة أدبية واحدة، وإنما على عديد من المدارس التى تقوم بشكل متعاصر، إلا أن إحداها لا تتصدر صفحة المجال اللأدبى وتفرض قوانينها عليه دون أن تتمكن مطلقا من القضاء على المدارس الأخرى التى تتوارى فحسب خلف الكواليس» وكل مدرسة جديدة تمثل ثورة تشبه فى حقيقة الأمر بروز طبقة اجتماعية جديدة، والمدرسة التى تتراجع عن مكان الصدارة لا تموت بطبيعة الحال، بل تتقهقر إلى الخلف فى انتظار الفرصة لاحتلال القمة مرة أخرى، فهى أشبه ـ على حد تعبيره ـ بالمطالب الأبدى بالعرش، وتتشابك الأمور إذا تصورنا أن صاحبة السيادة الجديدة إنما تثرى المجال الأدبى بكثير من العناصر المستقاة من المدارس الأخرى ومن الملامح التى ترثها عن الاتجاهات السابقة والتى تلعب دورا مهما فى التطور الحركى للأجناس الأدبية.

وبالإضافة إلى ذلك فإن هناك نوعا من الإبداع الذاتى الجدلى للأشكال الجديدة يمكن أن يقارن بتطور الأنظمة الثقافية الأخرى من جانب، ويتميز باستقلاله فى تحريكه للتطور الأدبى من جانب آخر.

أزمة الشكلية وقربها من التصور الاجتماعى:

كانت الظروف الثورية التى نبتت فيها مبادئ المدرسة الشكلية كفيلة بأن تدفعها إلى الوراء فى دعاواها المستقلة، وأن تهيئ المناخ للون من التقارب بين منظريها من جانب والتيارات الأيديولوجية العنيفة المعاصرة لها من جانب آخر، وقد حرص «شلوفسكى» فى مقدمة كتابه المتأخر عن «نظرية النثر» أن يعترف بتأثير الظروف الاجتماعية على الأدب؛ وخاصة من خلال اللغة: سواء كانت بمستواها العادى أو الشعرى، مستخدما استعارة طريفة إذ يقول «لقد شغلت فى دراساتى النظرية بالقوانين الداخلية للأدب، وإذا كان لى أن أستخدم عبارة مأخوذة من المجال الصناعى فإننى كنت مثل من لا يشغل بوضع القطن ومنتجاته فى الأسواق العالمية

والسياسة الاحتكارية المتعبة فيه؛ وإنما يركز اهتمامه على مشاكل الغزل والنسيج من الوجهة الفنية» [1].

ولاشك أن الاعتراف بقصور الاهتمام عن أن يصل إلى مشاكل تسويق الإنتاج - أى اجتماعية الأدب - يختلف عن إنكار هذه العوامل نهائيا، كما أن التركيز على «فن الغزل والنسيج» فحسب نتيجة لموقف فلسفى أو «تكتيك» نقدى قد يعنى تحديدا متعسفا لموضوع البحث الأدبى بعزل جانب وإلغاء ماعداه. ومن هنا فإن الدراسة الشكلية المحضة قد آذنت بالقصور عندما أغفلت رصد علاقات الأدب المتشابكة بالظواهر الثقافية والاجتماعية المختلفة، وتجاهلت «الوحدة النفسية للإنسان الاجتماعى الذى يبدع ويستهلك ما صنعته يداه».

وهكذا لم يجد ممثلو الشكلية الروسية مناصا من الرجوع عن مبدئهم الأولى فى عزل موضوع دراساتهم نهائيا، وقد عبر «شلوفسكى» - كعهده دائما فى القيام بدور الضمير الحى للجماعة - عن هذه الأزمة عام ١٩٢٦ فى كتابه «المصنع الثالث» حيث حاول التوفيق بين نظرية الأدب من جانب والبحث النفسى والاجتماعى من جانب آخر، مما شف عن معاناته الروحية والمنهجية فى تلك الأثناء، فقد كتب فيما يشبه الاعتراف قائلا : إن تجاهل القضايا غير الجمالية بطريقة جذرية يعتبر خطأ «إذ إن التغييرات الفنية يمكن أن تحدث - بل هى تحدث بالفعل - على أساس عوامل غير جمالية؛ وذلك عندما تخضع لغة ما لتأثير لغة أخرى أو عندما تظهر مقتضيات اجتماعية جديدة، ومن هنا يبدو أن الهوة التى كانت تفصل بين الشكليين والأيديولوجيين قد أخذت فى الانكماش، وكان لهذا التعديل الجديد فى موقف الشكليين من قضية الأدب والحياة تأثير مزدوج؛ فهو من ناحية يبرر استخدام بعض المعايير غير الأدبية فى التحليل النقدى، كما يتيح الفرصة من ناحية أخرى لدراسة

---

(١) انظر :

Sklovskij, V. Oterii Prozy, Moskova 1925 Trad. Barcelona, 1973, p. 62.

الإنتاج الأدبى التوثيقى الذى كان قد استشرى عندئذ بإدخال بعض المقولات غير الشكلية فى تقييمه ، لإنقاذ بعضه من الحضيض الذى وصل إليه [1] .

وقد سبق أن ألمحنا إلى أن العنصر الأساسى في الربط بين الأدب والحياة ـ وهو العنصر الذى ستعتد به البنائية فيما بعد رافضة أى تدخل أيديولوجى ـ إنما هو اللغة باعتبارها النظام الثقافى الاجتماعى الأشد قربا من مادة الأدب ؛ فإذا كانت الحياة الاجتماعية تشمل مظاهر وأنظمة مختلفة لكل منها وظيفتها فإنها تدخل فى علاقة متبادلة مع الأدب على المستوى اللغوى قبل أى شىء آخر ؛ فوظيفة الأدب بالنسبة للحياة الاجتماعية إنما هى أساسا وظيفة لغوية ؛ أما الوظائف التركيبية للعناصر الداخلة فى العمل الأدبى وعلاقتها بقصد المؤلف فهى ليست فى رأى الشكليين سوى خمائر أولية ؛ إذ إن حرية الإبداع لا تعدو أن تكون شعارا متفائلا لا يطابق الواقع الذى يخضع بالأحرى لضرورات الإبداع . ومن هنا فإن الوظائف الأدبية المتعلقة بالارتباطات الداخلية للأنظمة الفنية تتميز بطابع الخضوع لمقتضاياتها الخاصة ؛ وتأثير الحياة الاجتماعية على الأشكال الفنية لا يمكن أن يكون مباشرا كما يدعو الأيديولوجيون ؛ بل هو دائما من خلال أنظمة وسيطة أخرى من أهمها اللغة .

دين الشكلية على البنائية المعاصرة :

وبالإضافة إلى مجموعة الأفكار والمبادئ والإجراءات البنائية التى حللناها عند عرضنا لميراث الشكلية الروسية يهمنا أن نبرز الآن بعض النقاط اللامعة فى هذا التراث ، ولنتذكر على وجه الخصوص هذا المبدأ الرائد فى التحليل الأدبى الذى عبر عنه «تنيانوف» بقوله «إن خاصية العمل الأدبى الفريدة تتمثل فى تطبيق عامل بنائى على المادة ؛ لصياغتها أو تعديلها أو حتى تشويهها ، هذا العامل التركيبى لا تمتصه المادة ولا تتوافق معه ، بل ترتبط به بشكل متمركز بحيث لا يكون هناك تعارض بين المادة والشكل ، بل تصبح المادة نفسها مشكلة ؛ إذ لا توجد أية مادة خارج التركيب» .

---

(١) انظر نفس المصدر السابق عن الشكلية الروسية ص ١٧٠ لمؤلفه .

وقد تفرعت هذه الفكرة إلى قضيتين مهمتين - وخاصة عند حلقة براغ اللغوية - هما قضية الفاعل الأدبى أو الفردية الأدبية ووظيفتها فى التشكيل، وقضية العلاقة البنائية بين الأدب والمجتمع، ويمكن القول بصفة عامة بأن الشكلية الروسية قد عبرت عن نفسها كنشاط بنائى مبكر؛ حتى إذا أخذنا فى الاعتبار التمييز الواضح بين الشكلية والبنائية كما سندرس فيما بعد؛ وتميزت وخاصة باكتشافاتها فى المجالات الصوتية و «التكنيكية» واللغوية، وأنها سبقت الزمن عندما اعتبرت الأدب نظاما سيميولوجيا طبقت عليه أسلوب التحليل الوظيفى المطرد، مما يعد أساس المنهج النقدى لدى بعض التيارات البنائية المعاصرة.

وقد أخذ على الشكلية أن الصورة الأدبية التى تنجم عن تحليلاتها تعد فقيرة نسبيا؛ إذ تقصر الأدب على بعض جوانبه وتقف عند مستوى التفصيلات الجزئية دون أن تشمل كلية العمل الأدبى كشكل أعلى من التعبير الحضارى. وسنجد أن هذه التهمة نفسها هى التى ترمى بها البنائية عادة، غير أنه لا ينبغى أن ننسى أن الشكليين قد جدوا فى التمييز - داخل العمل الأدبى نفسه - بين مستويات متراكبة؛ ابتداء من المستوى الصوتى والأسلوبى والإيقاعى إلى المستوى الوظيفى العام، لكن التحليل الأدبى لا يقف عند هذا الحد، فتعدد المستويات لا يستبعد تعدد الدلالات اللازمة له وإنما يثيرها ويفرض ضرورة تكاملها فى إطار عام يمثل شبكة أخيرة من العلاقات المحللة.

وبقدر ما سنمضى فى توضيح معالم طريق البنائية سنعثر تباعا على آثار واضحة لهذه المدرسة القصيرة العمر التى شبت فى حضن الثورة - لا لتركبها ولا لتقف فى وجهها كثورة مضادة - وإنما لتصحح وضع القضية الأيديولوجية من المشاكل الفنية البحتة؛ ولتؤكد حق المشاكل الجمالية فى أن تحظى بأكبر عناية من اهتمام الفنيين الذين يربئون بأنفسهم عن خدمة السلطة، ويرون الثقافة ومظاهرها وعروقها الذهبية أعز على فكر الإنسان من أن يختلط بالتراب أو أن تطغى عليها موجات الأحداث، والذين يفهمون مهمة النقد على حقيقتها: نقد دائم للاسس وموقف متميز من الحياة فى حركة دائبة إلى الأفضل.

حلقة براغ اللغوية

كيف تكونت حلقة براغ :

ضربت المدرسة الشكلية المثل الذى أخذت تحتذيه بعض الأوساط العلمية وخاصة خارج النطاق الروسى حينئذ، فقامت طائفة من علماء اللغة فى تشيكوسلوفاكيا بتكوين حلقة دراسية ضمت فى صفوفها مجموعة كبرى من الباحثين الذين ينتمون إلى بلاد أخرى كروسيا وهولندا وألمانيا وإنجلترا وفرنسا(١) وأخذوا يصوغون جملة من المبادئ المهمة لم يلبثوا أن تقدموا بها إلى المؤتمر الدولى الأول لعلماء اللغة الذى عقد فى «لاهاى» عام ١٩٢٨ تحت عنوان «النصوص الأساسية لحلقة براغ اللغوية». وفى العام التالى قدموا الجزء الأول من الدراسة الجماعية بعنوان «الأعمال»، وفى عام ١٩٣٠ ظهرت أول دراسة منهجية فى تاريخ الأصوات اللغوية بإعداد «جاكوبسون» وعقد فى براغ مؤتمر للصوتيات، ثم تأكدت الحركة الصوتية على المستوى الدولى بمجموعة من المؤتمرات اللاحقة وتبلورت فى ثمانية أجزاء عن «أعمال» حلقة براغ ظلت تنشر تباعا حتى عام ١٩٣٨ .

وإذا كان زعيم هذه الحلقة وهو «ماتياس» تشيكوسلوفاكيا فإن المحرك الأساسى لها كان هو نفس مؤسس المدرسة الشكلية الروسية «جاكوبسون» الذى ذهب أولا إلى براغ كملحق ثقافى ثم سرعان ما أدرك أن المناخ السائد فى وطنه الأصلى سوف ينتهى بخنق نظرياته المستقلة فأخذ ينفث دعوته فى الأوساط اللغوية ؛ وجعل يطبق بعض

---

(١) انظر :

B. Trnka, J. Vachek, N.S.Trubctskoy Matesius, R. Jakobson :el circulo de Praga .Trad. Barcelona 1971, P.12.

مبادئ المدرسة الشكلية على مشاكل الشعر التشيكوسلوفاكى مما آذن بنجاح هائل فى حلها، وقد التقت أفكاره عندئذ بأفكار المجموعة المحلية خاصة والأوروبية عامة فى وجوب تعميق الدراسة الأفقية الوصفية للغة لا الرأسية التاريخية، واتخاذ أسس وظيفية لهذه الدراسة يتم بها التزاوج بين البحوث الجمالية واللغوية. ومن هنا برزت أهمية دراسة القول الشعرى؛ إذ إنه كما جاء فى إعلان براغ «هو الذى يسمح لنا بممارسة عملية القول فى كليتها وشمولها، ويكشف لنا عن اللغة - لا باعتبارها نظاما ثابتا مفروغا منه، وإنما بما فيها من طاقة خلاقة، وقد كان التحالف بين علم اللغة والأدب مثمرا بالنسبة لكليهما؛ حيث استخدمت الدراسات الأسلوبية معايير لغوية علمية، كما تكشفت الدراسة المقارنة للشعر وقوافيه، وخاصة فى كتاب «جاكوبسون» عن «الشعر التشيكى مقارنا بالروسى» الذى درس فيه لأول مرة الشعر وقيمته الصوتية الخاصة به ومدى ارتباطها بالمعنى - تكشفت عن تبلور فكرة «الفونيما» لأول مرة، مما يعد ثورة فى علم الأصوات الحديث، واتضحت الفروق اللغوية بين العناصر الدالة وغير الدالة، وأخذت تدرس المشاكل اللغوية والجمالية ونظرية الأدب على ضوء منهج بنائى آخذ فى النمو. وانتشرت موجة الحلقات الدراسية فى أوروبا وأمريكا فى هذه الأثناء، فتأسست حلقة كوبنهاجن عام ١٩٣١، ثم حلقة نيويورك عام ١٩٣٤ التى أصبحت ملجأ للعلماء المهاجرين عند اندلاع الحرب العالمية الثانية ومنهم هذه الشخصية الأسطورية الرحالة «جاكوبسون» الذى يلخص بعض الباحثين تاريخ نشأة البنائية وتشكلاتها المختلفة فى شخصيته ومغامراته العلمية؛ ابتداء من مطلع شبابه فى موسكو حتى تخرج على يديه أجيال من الباحثين فى أوروبا وأمريكا وأصبح الحجة الأولى والمرجع الأخير فى علم اللغة الحديث.

من مبادئ بنائية اللغة عندهم:

التقط علماء حلقة براغ مشعل الدراسات اللغوية الحديثة الذى صب سوسيور زيته ونسجت الشكلية خيوطه، وأخذوا يتحدثون بشكل صريح متماسك عن بنائية اللغة؛ فيقول أحد منظريهم: يمكن تحديد البنائية على أساس أنها التيار اللغوى الذى يعنى بتحليل العلاقات بين العناصر المختلفة فى لغة ما حيث يتم تصورها على

أنها كلٌ شامل تنتظمه مستويات محددة . وربما طرح هناك سؤال عما له الأولوية ؛ هل هي العناصر أم العلاقات؟ لكن هذه المشكلة ليس لها حل في المرحلة الراهنة ، على الأقل من وجهة النظر اللغوية المحضة ، ومع ذلك فمن البديهي أن كلا من العناصر اللغوية والعلاقات القائمة بينها إنما هي أشياء متعايشة مترابطة لا يمكن أن تعرض إحداها منفصلة عن الأخرى ، فعلاقات عنصر ما تعرف وتتمثل في خصائصه .

وعلى هذا فإن علم اللغة البنائي عند حلقة براغ يتصور الواقع اللغوى على أنه نظام سيميولوجى رمزى[1] ، ويحلل عملية الكلام قبل ان تصل إلى التعبير الواقعى بتتبع مراحلها المختلفة ، فيميز بين إجراءين مختلفين . وإن اختلط أحدهما بالآخر فى عملية الكلام الآلية البشرية ولم يتضحا إلا فى الحالات التى يقوم فيها عائق ما دون إتمام تنفيذهما . أما أول هذين الإجراءين فهو التقاط العناصر الواقعية المحددة أو الذهنية المجردة التى تستلفت انتباه الفرد الذى سيتحدث وإدراك إمكانية التعبير عنها بكلمات من اللغة التى سيستخدمها ، ويتمثل الإجراء الآخر فى وضع العلاقة المتبادلة بينها وبين الرمز اللغوى الذى يشير إلى العناصر المختارة بطريقة تشكل كلا عضويا وهو الجملة . ويمكن فى الحالات القصوى بطبيعة الأمر اختيار كلمة واحدة لنفس الهدف ، وتقوم حينئذ بدور الجملة دون أن تتركب مع كلمات أخرى .

فإذا أردنا عرض تحليل متماسك للنظام اللغوى فإن بوسعنا أن نعتمد على هذين الإجراءين لنصل إلى شطرى البحث اللغوى ؛ ما يتصل بوسائل وطرق تسمية الوقائع المختارة من جانب ووسائل تنظيم هذه الأسماء - بالمعنى العام للاسم - وتركيبها فى جمل للتوافق مع متطلبات موقف خاص من جانب آخر . والذى يحدد منطلق الباحث إنما هو ضرورة الكلام واللغة التى يصل إليها [2]

---

(١) انظر :

B. Trnka y otros, la linguistica estructurral del circulo de Praga. Trad. 1969, P.14.

(٢) انظر :

Matheius, V. "Sobre algunes problemas del nalisis sestêmatico de la gramatica". De Travaux hu Cercule Linguistique de Praga VI, P.95. Trad.1969.

نقدهم لبعض ثنائيات «سوسيور» :

إن الثنائية الحادة التى أقامها «سوسيور» بين اللغة والكلام لا تعد فى رأى علماء حلقة «براغ» أساسا واقعيا للبحث اللغوى، فما كان يعتبره العالم السويسرى كلاما لا يعد أن يكون تعبيرات - أو جزءا من تعبيرات - ينبغى أن نتلمس فيها مجموعة القواعد البنائية اللازمة لها.

كما يرون أن بنية معجم لغة ما هى أهم أجزائها وأكثرها عفوية وأصالة، وينبع ارتباطها بالنظم الصرفية والنحوية من أن كل وحدة لغوية ذات دلالة تكتسب تنويعات عديدة بتوافقها مع الوحدات الأخرى، وإذا كان المعجم لا يزال يعتبر فى الدراسات اللغوية مجرد رصيد تام منظم بطريقة أبجدية فإن علماء براغ قد دعوا إلى ضرورة بحث المعالم البنائية لدلالة الكلمات المعجمية؛ فليس القاموس مجموعة من الكلمات المنعزلة، بل هو نظام معقد تتناسق فى داخله هذه الكلمات وتتعارض فيما بينها، بحيث لا يتحدد معنى كلمة إلا عن طريق علاقتها بكلمات أخرى من القاموس نفسه أى بموضعها فى نظام المعجم، ولا يمكن معرفة هذا الموضع بدقة إلا بعد تحديد بنية هذا النظام؛ وإذا كان كثير من اللغويين يظنون أن المفردات ليست سوى مجموعة فوضوية من العناصر التى يكفى أن نفرض عليها ترتيبا خارجيا ابجديا كى نسيطر على نظامها فإن هذا ليس سوى قصور فى التصور العلمى؛ لأن دلالة الكلمات المنفردة أكثر تعقيدا وتشابكا من ذلك، ولا بد من تعارضها وتنسيقها لاكتشاف نظمها التى لا تقل دقة عن النظم الصرفية، مما يحتاج دراسة منهجية متأنية. ويؤكد علماء براغ أن النظم المعجمية يبرز الخواص البنائية لكل مرحلة على حدة، مما يعتبر ضروريا لعلم الدلالة، حتى يمكن إقامة هيكل تاريخى يصف جميع عناصر النظام اللغوى بما فيها تلك الخصائص التى كان يبدو للوهلة الأولى أنها لا تتعرض للتغيير.

وإذا كانت أفضل طريقة لمعرفة جوهر لغة ما وخواصها المميزة هى التحليل الوصفى - التوقيتى - للوقائع الحالية التى تقدم بيانات كاملة عن هذه اللغة فإنه ينبغى أن يؤخذ فى الاعتبار تصور اللغة كنظام وظيفى عند دراسة حالات لغوية ماضية، ومن هنا فلا يمكن وضع حواجز قاطعة بين المنهجين الوصفى - التوقيتى والتاريخى -

التطورى كما فعلت مدرسة جنيف، فلو كان علم اللغة الوصفي يدرس عناصر النظام من وجهة النظر الوظيفية فلا يمكن تقدير التغييرات التى تطرأ عليه دون دراسة النظم المؤثرة الأخرى. وليس من المنطقى أن نتصور هذه التغييرات اللغوية كضربات هدامة تتم بالصدفة وتتسم بالتنافر من وجهة نظر النظام؛ إذ إنها فى حقيقة الأمر تعديلات تهدف لإعادة توازنه البنائى.

وبهذا الشكل فإن الدراسات التاريخية ليس بوسعها أن تستبعد فكرتى النظام والوظيفة، وإلا أصبحت قاصرة عن تفسير التطور، كما أن الوصف التوقيتى لا يمكن أن يلغى فكرة التطور؛ إذ إنه حتى فى حالة اقتطاع جزء ثابت من اللغة وتحليله سنجد أنه لا يخلو من بذرة حالة أخرى تتكون فى أحشائه كجنين لا يلبث أن يولد فى المستقبل[1].

بنائية الدراسات الصوتية:

أخذ كثير من باحثى حلقة براغ فى دراسة القوانين التى تحكم بنية النظم الصوتية، ويعتبر استكشاف هذا الميدان من أهم المكاسب العلمية التى أسهمت فيها الحلقة، خاصة وأنها استطاعت أن تتجاوز المرحلة الجزئية، فنجد أحدهم يؤكد أنه إذا كنا نستطيع أن نصل إلى القوانين الصوتية عن طريق تجريبى استقرائى فإن بوسعنا أن نتعرف عليها أحيانا عن الطريق الاستنتاجي المنطقى؛ وهذا يضفى عليها طابعا مطلقا، ويرى أن السبب فى ذلك هو «خضوع علم الأصوات البنائية العالمية المنتظمة، فالعصر الذى نعيش فيه يتميز باتجاهه الواضح فى جميع العلوم لاستبعاد النزعة الفردية والتمسك بالعالمية، وعلى هذا فإن علم الصوتيات لا يمثل ظاهرة منعزلة وإنما يشكل جزءا من حركة علمية عامة»[2].

---

(١) انظر :

Trubtzkoy, N, "La fonologia actual" Trad, Buenos Aires,1972, P.23.

وهى تأليف جماعى قدم لمؤتمر العلوم اللغوية فى براغ عام ١٩٢٩ .

(٢) انظر :

Jakobson, Roman, Principios de la fonologia Historica, Trad. Barcelona1971, p.265.

وبمقارنة اللغات المختلفة اتضح أن منها ما يميز بين أصوات شديدة التشابه والتقارب مثل بعض الشينات(Ch) بينما يخلط بعضها الآخر أصواتا مختلفة فى خصائصها الأساسية، مثل الجهر والهمس كما هى الحال فى اللغة العربية مثلا التى لا يميز المتحدث بها عادة بين نوعين من الباء (p.b) ومعنى هذا أن أية لغة لا تتميز بإنتاجها العضوى لهذا الصوت أو ذاك، وإنما بالأصوات التى تعتد بها من جملة إمكانات الجهاز الصوتى، وتميز عن طريقها الكلمات بعضها من البعض الآخر. فالعنصر الجوهرى ليس هو الصوت فى نفسه كشىء منعزل متعلق بالتفاصيل العضوية لنطقه ولفظه، وإنما هو الصوت من حيث تميزه عن مجموعة الأصوات الأخرى ودخوله فى تشكيل أنظمتها.

ومن هنا يمكن وضع خصائص لغة ما، لا على أساس الدور الذى تقوم به الأوتار الصوتية أو سقف الحلق، وإنما على أساس هذه التقابلات بين الأصوات التى تميز بعض الكلمات من بعضها الآخر؛ فكل صوت فى لغة ما يدرس على أنه مجموعة من الملامح التى تميزه عن بقية أصوات نفس اللغة وتضعه فى مكانه من جداول القيم الخلافية فى علاقاته بها، وبهذا تصبح بنية الأصوات هى محور الدراسة، لا طريقة إنتاجها بصفة عامة.

ويتولى «جاكوبسون» فى إطار حلقة براغ تنمية هذا الاتجاه البنائى فى دراسة الصوتيات؛ مشيرا إلى أنه لابد أن يقوم على منهج متكامل غير منعزل؛ إذ إن كل حدث صوتى يعالج على أنه وحدة جزئية تنتظم مع وحدات أخرى فى مستويات مختلفة، ومن هنا فإن مبدأ الصوتيات التاريخية الأول هو أن كل تعديل لابد من تحليله فى إطار النظام الداخلى الذى تم فيه؛ فلا يمكن تصور أى تغيير صوتى مع إغفال دوره فى النظام اللغوى، وعندما يحدث تغيير صوتى فلابد من طرح الأسئلة التالية:

هل تغير معه شىء فى داخل النظام الصوتى؟ هل فُقدت بعض الفوارق الصوتية وماهى؟ هل اكتسبت بعض الفوارق الصوتية الجديدة، وما هى؟ هل تغيرت الأبنية المختلفة الخاصة، أو انتقل مكان الفوارق أو العلاقات المتبادلة بينها إلى وضع آخر؟

كل هذا لدراسة الوحدات الصوتية داخل النظام ومعرفة علاقاتها المتبادلة مع الوحدات قبل وبعد التغيير المدروس.

على أنه لا يكفى مجرد وصف هذه التغيرات، بل لابد من تفسيرها وشرحها، فالوصف يوفر لنا البيانات اللازمة عن موقفين لغويين قبل التغيير وبعده؛ مما يسمح لنا بأن نعرض مشكلة اتجاه التغيير وننتقل حينئذ من السياق التاريخى إلى السياق الكلى الخاص بحالة محددة.

ولا ينبغى أن نظن أن هذا السياق الأخير ثابت غير متحرك؛ فالثبات فى اللغة كما يقول «جاكوبسون» وهمى ومجرد فرض علمى مساعد، وليس من خواص العناصر اللغوية بحال؛ ويضرب مثلا على ذلك عندما نتأمل عرضا سينمائيا لا من وجهة توالى مناظره زمنيا وإنما بالنظر إلى حالة واحدة منه، فهذه الحالة ليست مجرد صورة معزولة عن الفيلم كتلك التى نراها فى لوحة الإعلانات، ولكنها مجموعة متوالية لنفس الوضع تتميز بالحركة أيضا، وهذا هو نفس مايحدث فى حالات اللغة(١).

تحليل لغة الشعر:

مع أن حلقة براغ قد اشتهرت فى تاريخ علم اللغة بدراساتها الصوتية الدقيقة التى لم نعرض منها فيما سبق سوى طرف يسير تقتضيه ضرورة السياق فحسب، إلا أن دراسات كثيرة من أعضائها ونصوصها الأساسية تشمل بحوثا موسعة فى لغة الشعر والأدب بصفة عامة، وتنمى فى كثير من جوانبها الخطوط المنهجية الأولى للمدرسة الشكلية، ونوجز فيما يلى أهم معالمها:

لابد لوضع مبادئ وصف لغة الشعر من مراعاة الطابع الثابت المستقل لها، وذلك لتفادى خطأ شائع يتمثل فى الخلط الدائب بينها وبين لغة التواصل والتفاهم العادية، وتتميز اللغة الشعرية بأنها غالبا ماتكتسب صفة الكلام.

(١) انظر نفس المصدر السابق ص ٢٦٦.

بمفهوم «سوسيور» ـ من حيث إنها تعتبر عملا فرديا يعتمد على الخلق والإبداع ويرتكز على أساسين : أحدهما هو التقاليد الشعرية الراسخة والآخر هو لغة الحياة المعاصرة .

٢ ـ من خواص اللغة الشعرية أنها تبرز عنصر الصراع والتعديل بدرجات متفاوتة ، وكلما اقتربت لغة الشعر من لغة التفاهم تعارضت مع التقاليد الشعرية ، وكلما تواطأت مع هذه التقاليد ابتعدت عن حيوية الخلق العفوى .

٣ ـ على أن المستويات المختلفة للغة الشعر ـ من صوتية وصرفية ونحوية وبلاغية . . . إلخ ـ ذات صلات حميمة فيما بينها ، بحيث يستحيل عزل أحدها عما سواه كما تفعل عادة بعض الدراسات الأدبية ، ويترتب على النظرية القائلة بأن لغة الشعر تجنح إلى تجسيم القيمة المستقلة للرمز ، أن جميع مستويات النظام اللغوى ـ التى لا يعدو دورها فى لغة التفاهم أن يكون ثانويا تابعا لغيره ـ تكتسب فى لغة الشعر قيمة مستقلة ذات أهمية خاصة ، وبينما تميل إلى الآلية فى لغة التفاهم تتميز بالحيوية المطلقة فى لغة الشعر .

٤ ـ أما درجة معاصرة العناصر المختلفة فى اللغة والتقاليد الشعرية فهى تختلف من حالة لأخرى ، ويترتب عليها تحديد نوعية القيم الشعرية واكتسابها أوصافا مختلفة نتيجة لتعدد الوظائف والعناصر ، فالعمل البشرى إنما هو بنية وظيفية لا يمكن فهم عناصره المختلفة خارج نطاق علائقها المشتركة ، ويمكن لنفس هذه العناصر أن تلعب دورا مغايرا تماما ووظيفة عكسية فى بنية أخرى .

٥ ـ تعتبر القيم الصوتية فى لغة الشعر هى نقطة الانطلاق فى وصف البنية الشعرية ، وتشمل مقارنة استخدام الحروف المعينة بلغة التفاهم ومبادئ تجميع الحروف وتكرارها ومشاكل الإيقاع والنغم .

٦ ـ تتميز لغة الشعر بوضوح مراتب قيمها ، ويعتبر الإيقاع هو المبدأ المنظم للعناصر الصوتية الأخرى وهى بنية النغم وتشكيلات الحروف فى مقامات موسيقية .

٧ ـ على أن الوسيلة الوحيدة لدراسة جميع مستويات لغة الشعر بطريقة فعالة تتمثل فى رسم شبكة توازى أبنيتها المختلفة ، وهو تواز متداخل متفاعل ؛ فتأثير القافية مثلا لا يقف عند حد النظام الموسيقى الصوتى وإنما نجده وثيق الصلة بالنظم

الصرفية والنحوية والأسلوبية وحتى بمعجم الشعر وكلماته.

٨ - كذلك ينبغي بحث المعاصرة في لغة الشعر بدراسة العلاقة بين معجمه والتقاليد الشعرية ولغة التفاهم؛ فالكلمات التي يتسحدثها الشعر تختلف عن المفردات العادية من جوانب كثيرة؛ إذ إن السمع لا يكاد يلتقط تفاصيل الكلمات العادية لكثرة ما ألفها وتعود عليها، كما أنه لا يكاد ينتبه لتركيبها الدلالي؛ أما الكلمات الشعرية المستحدثة فهي التي توقظ في السامع الإحساس بمستويات اللغة المختلفة.

٩ - المبدأ الأساسي في فن الشعر - الذي يميزه عن أنظمة اللغة الأخرى - هو أن القصد فيه يتركز، لا على الدلالة وإنما على الرمز في نفسه، على التعبير في ذاته، ولهذا فإن تاريخ الأدب عندما يولي عنايته لا إلى الرمز وإنما إلى الدلالة الفكرية والاجتماعية فإنه يكسر بذلك سلم القيم الشعرية نفسها، وقد يفيد نتيجة لهذا - وبطريقة مشكوك في قيمتها - تاريخ الفكر أو الاجتماع أو علم النفس؛ ولكنه يضيع في سبيل ذلك قيمة الشعر؛ إذ يهمل الرمز اللغوي وطريقة أدائه لهذه الأفكار[١].

وإذا كانت هذه هي الرؤية العامة للجماعة حول لغة الشعر وشروطها فقد تكفل بعض أعضائها بوضع «الحيثيات» التفصيلية لتلك الأحكام؛ ولما كان «جاكوبسون» هو أكثرهم اهتماما بقضايا الشعر بالتحديد فإننا نعثر في كتاباته على العناصر الأساسية التي تعتبر امتدادا وتنمية لمرحلة المدرسة الشكلية؛ نرى ذلك مثلا في البحث الذي نشره بعنوان «عن الشعر» عام ١٩٣٣ حيث يقول«إن الخاصية المميزة للشعر تتمثل في أن الكلمة فيه تتلقى ككلمة؛ لا كمجرد محاكاة لشيء محدد أو انهمار عاطفي، وهنا تكتسب الكلمات وأوضاعها ودلالتها وشكلها الداخلي والخارجي ثقلا وقيمة خاصين بها»، وعلى ذلك ينبغي تأكيد استقلال لغة الشعر وتحديد الطريقة التي يتم بها تحليلها وصفيا أولا، باعتبارها عملا مبدعا فرديا يؤدي إلى إنتاج لغة تعتبر بدورها جزءا من التقاليد الشعرية؛ ثم تدرس نتائج هذا التحليل

(١) انظر المصدر السابق عن حلقة براغ اللغوية ص ٤٦ - ٥٢

فى إطار أوسع يشمل جميع ارتباطاتها التاريخية، بهدف الوصول فى نهاية الأمر إلى وحدة الإنتاج الشعرى فى اللغة؛ إذ إن هذه الوحدة كثيرا ما تتوارى فى الدراسات التقليدية التى تفصل بين الجوانب الصوتية والصرفية والتاريخية. ولا تدرك بالتالى أن «لغة الشعر تمثل بنية وظيفية لا يمكن فهم عنصر منها خارج نظامها المتكامل، كما أنه لا يمكن وضعها فى هياكل وجداول مسبقة ومعرفة وظائفها خارج سياقها، وبينما تقوم جميع عناصر اللغة النثرية العادية بوظيفتها التوصيلية تكتسب فى لغة الشعر استقلالا خاصا وقيمة مميزة وتجنح إلى استبعاد عنصر الآلية والمراتب المسبقة كاشفة عن نوع خاص من الدلالة الشعرية»(١).

ومن المبادئ اللغوية المهمة التى استقر عليها باحثو حلقة براغ تصور عملية التطور على أنها كسر لتوازن النظام القائم؛ ثم تغيير يعيد إقامة هذا التوازن مرة أخرى. على أنه قد يترتب على إعادة التوازن فى نقطة ما كسره فى نقطة ثانية مما يقتضى تغييرات أخرى؛ وبهذا نرى سلسلة من التغييرات المنتظمة. وهنا يستدرك «جاكوبسون» قائلا : إنه من الخطأ قصر وظيفة التغيرات الصوتية بالذات على مجرد إعادة التوازن؛ فلو كانت النظم الصوتية للغة العقلية تميل إلى الحفاظ على التوازن عادة فإننا نجد على العكس من ذلك أن كسر النظام يعد خاصية مميزة للغة العاطفية والشعرية، فالقدرة التعبيرية للقول الانفعالى يتم الوصول إليها عن طريق استغلال الفوارق الصوتية الموجودة فى اللغة إلى أقصى درجة، إلا أن هذا القول الانفعالى يحتاج إلى وسائل أشد فعالية للاستجابة للمستويات الانفعالية الأعظم، ولا يتورع عن تعديل الأبنية الصوتية حيث تختلط الحروف للتغلب على آلية القول المحايد، وقد يصل الضغط الى الاعتداء على العلاقات القائمة فتُبتلع حروف ما لمجاراة الإيقاع، وبنفس الطريقة نجد أن لغة الشعر فى محاولتها للتغلب على الآلية واستثمار الطاقة التعبيرية للأصوات بأقصى قوتها تدخل تعديلات مهمة فى الأبنية الصوتية للكلمات والأنظمة السياقية الموسيقية.

---

(١) انظر :

Broekman, El estructuralismo, Trad. Barcelona1974, P.94.

تحول الشكلية إلى البنائية :

استطاعت حلقة براغ أن تتفادى بعض نواحي القصور في النظرية الشكلية بمراجعة أهم المبادئ وتعديلها وإنضاجها على ضوء التجربة الفكرية المثمرة، فبدلا من قصر العمل الأدبي على جانبه اللغوى البحت وعدم الاعتراف بأى عنصر خارج «أدبية الأدب» يعلن «جاكوبسون» أن الاتجاه المنهجى الجديد فى مدرسة براغ يدعو إلى «استقلال الوظيفة الجمالية، لا إلى انعزالية الأدب»، وكانت هذه هى الصياغة الموفقة للمشكلة؛ الاستقلال لا الانعزالية، ومعناها أن الأدب يعد نوعا متميزا من الجهد الإنسانى، لا يمكن شرحه تماما باستخدام المصطلحات المستقاة من مجالات الأنشطة الأخرى مهما قربت منه، وهذا يؤدى بدوره إلى أن فكرة «أدبية الأدب» ليست مظهره الوحيد، وليست مجرد عنصر بسيط فيه، ولكنها خاصيته «الإستراتيجية» التى توجه العمل الأدبى كله، ومبدأ تكامله الحركى بحيث لا يعد تكديسا لمجموعة من الوسائل، ولكن بنية مركبة متعددة الأبعاد مندمجة فى وحدة الشيء الجمالية.

بيد أن هذا لم يحُل بين حلقة براغ والاستفادة التامة من التيار البنائى الذى أخذ يبرز بوضوح فى مجالات علمية أخرى حيث لقيت نظرية «الجشطالت» فى التكامل النفسى اهتماما كبيرا وانعكس صداها فى الدراسات الأدبية كذلك على أساس أن «نظام» الأعمال لا يعنى تعايش عناصرها المختلفة على قدم المساواة وإنما يقتضى سيطرة مجموعة منها وتحويرها لما عداها، وهذه العناصر المسيطرة هى التى تضمن وحدة العمل الأدبى وتماسكه وقوامه البنيوى الخاص. ومعنى هذا أن مفكرى براغ قد كسروا جدار الانعزال الجمالى ووسعوا مجال أنشطتهم بحيث تشمل الأعمال الأدبية فى مظاهرها الشاملة الكلية، وترتب على ذلك أن أصبح المضمون الأيديولوجى أو العاطفى مجالا مشروعا للتحليل النقدى أيضا، على شرط أن يتم تناوله كعنصر فى البنية الجمالية، وبهذا تم استبعاد بعض المبادئ الشكلية المتطرفة؛ مثل خلو الأعمال الأدبية من الأفكار والمشاعر أو استحالة الوصول إلى نتائج محددة عنها من التحليل النقدى، وأخذت تتضح مقابل ذلك خصائص الأدب

البنائية بإبراز الغموض الذى لا مفر منه فى المقالة الشعرية، ووضع التقابل بين المستويات المختلفة فى ميزان دقيق، ووجوب ألا يبحث الناقد على معنى فريد لا يخطىء للقول الشعرى(١).

من مبادئ براغ الجمالية:

لعل الفيلسوف «جان موكاروفسكى Jan Makaryovskya» كان أهم من وضع المبادئ الجمالية لحلقة براغ التى لا يقتصر نشاطها على الجانب اللغوى كما نرى؛ ويمكن تلخيص هذه المبادئ فيما يلى:

١ - الفن وطبيعته السيميولوجية.

٢ - دور الفاعل فى الفكر الوظيفى.

٣ - خواص الوظيفة الجمالية وعلاقاتها بالوظائف الأخرى.

أما بالنسبة للمبدأ الأول فهو يقتضى فهم علم الجمال البنائى كجزء من مذهب عام هو مذهب الرموز أو العلامات السيميولوجية، وقد أدت الدراسات الشكلية من جانب واللغوية البنائية من جانب آخر إلى نتيجة واضحة هى ضرورة دخول التحليلات الاجتماعية والنفسية فى هذا المنظور العام، فلم يعد الأمر قاصرا على الأدب؛ إذ إن اعتبار العناصر الجمالية كلها رموزا أو علامات لا يقف عند حد العمل الأدبى كشىء منعزل، وإنما يشمل دور المؤلف أو ما يسمى بشخصية الفنان والبنية الداخلية للعمل الفنى معا، كما يأخذ فى اعتباره علاقة الفن بالمجتمع. وأهم ميزة للبنائية التشيكوسلوفاكية هى أنها أخذت فى اعتبارها كل هذه المشاكل المتشابكة.

وينادى «موكاروفسكى» أمام المؤتمر الفلسفى الذى عقد فى براغ عام ١٩٣٤ بضرورة «دراسة مشاكل الرمز والعلامة ودلالة كل منهما؛ إذ إن دلالتهما تتعدى

---

(١) انظر:
Erlich . Victor, Russian Formalism, La Haya,1969. Trad. Barcelona1974. P.287.

حدود الوعى الفردى وتصبح علامة فى اللحظة التى تصلح فيها للتوصيل، وينبغى تطوير علم الرمز هذا فى كل أبعاده، وهو نفس العلم الذى أطلق عليه «سوسيور» اسم السيميولوجية، وأسماه «بوهلير» «السيماتولوجية» وعلى أية حال فلا بد من الاستفادة باكتشافات علم الدلا... لدراسة أنواع الرموز وتمييز خصائصها، وإذا كانت هناك مجموعة من العلوم التى تعنى بمسائل الرمز والإشارة وقضايا البنية والقيمة وهى العلوم الإنسانية فإن علم الجمال عليه أن يتناول الأعمال الفنية كمركز وبنية وقيمة فى الوقت نفسه[1].

وعندما تتناول المدرسة السيميولوجية مشكلة الفاعل فهى لا تقصد به الفاعل النحوى وإنما الفاعل الدلالى، وقد تتوسع فى معناه حتى يشمل جميع المشتركين فى الحدث، ويرى «موكاروفسكى» أن «الأنا» أو الفاعل الذى يبدو على شكل ما فى جميع الأعمال الأدبية والفنية لا يتجسم فى هذا الشخص أو ذاك من الأفراد الواقعيين المكونين من لحم ودم، كما لا يتجسم فى شخصية المؤلف، وهذه هى النقطة التى تتمركز عندها البنية الفنية للعمل التى يمكن أن ينطرح فوقها ظل أية شخصية؛ سواء كانت شخصية المؤلف أو القارئ[2]. وبهذا الشكل يبعد علم الجمال البنائى عن التقاليد الفلسفية المثالية، وسنجد أن هذه الفكرة قد أصبحت من محاور البنائية التى تخلصت من وهم الفاعل المستقل ذى السلطة والأثر الشامل على جميع الأحداث، وقصرته على نطاق الوظائف التى يقوم بها كما تكشف عنها بنية العمل الفنى نفسه.

وقد ميز فلاسفة براغ بين التحليل الوظيفى لعلاقات الفن بالمجتمع ونظرية الانعكاس الماركسية على أساس أن تطور الأبنية الفنية دائب مستمر وخاضع لقوانينه وحركته الداخلية الخاصة به، ولهذا فهم يرفضون التسليم بأن الفن تابع مباشر للتطور الاجتماعى حتى مع الاعتراف بالقوى الخارجية التى تمارس تأثيرا ما على

---

(١) انظر المصدر السابق عن حلقة براغ اللغوية ص ٤٦ - ٥٢

(٢) انظر :

Makarovsky, Kapital aus de poetik, Franc Fort.1948 Trad. Madrid1967. P.16.

الأبنية الفنية؛ إذ إن طريقة الاستجابة لهذا التأثير وتوجيهه تخضع لعوامل جمالية منبثقة من الفن نفسه، هذه العوامل الجمالية لا تسمح بقيام علاقة سببية آليةبين الفن والمجتمع ، كما لا تؤدى إلى الحكم بأن نظاما اجتماعيا ما يولد بالضرورة شكلا معينا للإبداع الفنى[1].

ويكمن السر فى استبعاد هذه العلاقة الآلية فى الفنان نفسه الذى يمثل حلقة الاتصال بين الفن والمجتمع، ومع أن الفن لا ينشأ فى فراغ ، بل لابد له من مناخ اجتماعى ، إلا أن هذا لا يعنى توافقا حرفيا بين الفنان وجمهوره، وكل ما يعنيه هو أن الجمهور أو المجتمع لهما وجود من نوع ما فى عملية الخلق، فالنظرة البنائية الوظيفية للعلاقة بين الفرد والمجتمع فيما يتصل بالخلق الفنى تجعل من الضرورى إعادة النظر فى طبيعة الإنتاج الفنى كرمز سيميولوجى، وعلى هذا فلابد أن نأخذ فى اعتبارنا قطاعين من الواقع: واقع الرمز أو العلامة نفسها فى ذاتها، والواقع المشار إليه بهذا الرمز ، وكلاهما بالاتحاد مع الآخر يمثل الفن فى نظر فلاسفة براغ، وهم حريصون على إبراز استقلال الرمز وقدرته على أن يقول شيئا يسمح به التفاهم بين المرسل والمرسل إليه، هذا الشيء يتعلق بالسياق الاجتماعى ومقتضياته السياسية والاقتصادية والفلسفية لبنية اجتماعية محددة، وعلاقة الفن -كرمز- بهذا السياق وطيدة وتشمل الأبنية الأخرى الوسيطة[2].

ونرى من ذلك أن «حلقة براغ» قد خطت بالدراسات البنائية خطوات مهمة ، فجنحت إلى التخلص من الطابع الشكلى البحت، ولم تعد قاصرة على الدراسات اللغوية والأدبية، بل امتدت اهتماماتها إلى المجالات الاجتماعية والنفسية والفلسفية دون أن تغفل علم اللغة كنموذج لهذه الدراسات. ولعل من أكبر مكاسبها دعوتها إلى تطوير فكرة تعدد الوظائف للوحدات البنائية واعتمادها على بعض العناصر الرياضية فى تحليلاتها، كما كان من علامات النضج فى تصوراتها البنيوية أنها لم

(١) راجع لشرح مبدأ الانعكاس الجمالى كتاب المؤلف : منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٨ .

(٢) انظر : المصدر السابق عن البنائية ص ٩٦ لمؤلفه . Broekman

تعد تقصرها على مايلاحظ في الواقع المباشر فحسب، بل ركزت على العلاقات التجريدية النظرية وما يمكن أن تسفر عنه من علاقات فرضية. ولا ننسى أخيرا أن نشير إلى ارتباط بنائية براغ بنظرية «الظواهر» عند «هوسرل» الذى كان وثيق الصلة الشخصية بمفكرى براغ والذى اشترك في كثير من مؤتمراتهم، وقد ساعد هذا على الاعتراف بفكرة البنية النموذجية كمرحلة أولى فى عملية توالد الظواهر تؤدى إلى اكتشاف كلية الكون ووحدته وشموله.

فى علم اللغة الحديث

مثال الدقة العلمية:

استطاع علم اللغة الحديث - منذ أن تهيأ له منطلق علمى صحيح على يد مدرسة جنيف- أن يلعب دورا بالغ الأهمية فى مجال الدراسات الإنسانية ذات الطابع البنائى؛ حتى أصبح يعد الآن ابنها الأكبر الذى وصل فى نضجه وتنظيمه وثراء مقولاته ودقتها إلى حد اعتباره المثل الذى تحتذيه جميع الدراسات الإنسانية تقريبا، بل أعلن بعض الباحثين فى أحد المؤتمرات المشتركة بين علمى اللغة والاجتماع أنه قد تخطى الحاجز الفاصل بين العلوم الإنسانية والطبيعية وأن أحد فروعه على الأقل- وهى الصوتيات- تتميز بكل خصائص العلوم الدقيقة، مما يؤذن بتغيير شامل لا يقتصر على علم اللغة وإنما يتجاوزه إلى بقية العلوم الإنسانية، إذ يقوم بالنسبة لها بنفس الدور الذى قام به علم الطبيعة الذرى بالنسبة للعلوم البحتة؛ وصاحب هذا الرأى ليس باحثا مغمورا وإنما هو أكبر عالم أنثروبولوجى معاصر؛ ومؤسس البنائية الحديثة فى آخر مراحلها وهو «ليفى-ستراوس»الذى سندرس فيما بعد خلاصة إضافاته العلمية[1]؛ وحسبنا الآن أن نشير إلى أنه يعتمد فى تصوره عن طبيعة هذا الدور الثورى لعلم الصوتيات اللغوية على خطواته المنهجية الرائدة التى حددها أحد أعلامه فى أربع خطوات:

فهو أولا يتجاوز دراسة الظواهر اللغوية إلى دراسة بنيتها اللاشعورية، ويرفض معالجة الكلمات أو الوحدات على أساس أنها عناصر مستقلة بل على العكس من ذلك يتخذ العلاقات القائمة فيما بينها أساسا لتحليلاته: ثم يدخل فكرة النظام فى

(١) انظر:

Lévi- strauss, Claud, Anthropologie structurale, Paris,1958 Trade. Buenos Aires1968, P.31.

هذا التحليل ؛ أو كما يقول هذا العالم نفسه « إن علم الصوتيات المعاصر لا يكتفى بإعلان أن الحروف أو «الفونيمات» هى دائما أعضاء فى نظام شامل، وإنما يعرض نظما صوتية محددة ويوضح بنيتها»[1] ، وذلك لأنه يبحث عن القواعد العامة بغية تقنينها إما عن طريق الاستقراء أو الاستنتاج المنطقى مما يعطى له صبغة مطلقة ، وقد كانت هذه هى المرة الأولى التى يستطيع فيها أحد العلوم الاجتماعية الإنسانية أن يصف علاقاته بتلك الدقة العلمية التى تعتمد على مبدأ الضرورة .

وكما سنرى بعد قليل فإن بعض فروع علم اللغة لا تزال تحبو فى مدارج هذا المنهج العلمى، وخاصة ذلك الفرع الذى يعد وثيق الصلة بالدراسات الأدبية وهو علم الدلالة ؛ بيد أن هناك بضعة اعتبارات مهمة تجعل من اللازم هنا عرض أهم التيارات والمبادئ اللغوية كخطوة ضرورية لفهم وضع هذه الدراسات أولا وما تتميز به من تقدم؛ ولمعرفة السبب فى تحولها إلى «بنك للتصورات البنائية» تقترض منه جميع العلوم الإنسانية وتعتمد على مقولاته، وحرى بالنقد الأدبى أن يكون أول المستثمرين لهذا البنك، فمادته فى واقع الأمر ليست سوى اللغة، وموضوعه لا يخرج كثيرا عن مجالها وإن كان يمس البنية الجمالية العليا لها .

وغنى عن الذكر أننا لن نستطيع فى هذا المجال المحدود استقصاء جميع التصورات اللغوية ولا حتى أهمها وإنما سنكتفى فحسب بإبراز أوضح معالمها من جانب وأكثرها ترددا فى الدراسات الإنسانية من جانب آخر، ومن حسن الحظ أن المكتبة العربية تضم الآن جملة من الدراسات اللغوية الرائدة وخاصة تلك التى قامت بها مجموعة دار العلوم بالقاهرة وتقع فى قلب البحوث البنائية المعاصرة وتكشف عن أهم خصائصها وإن كانت تتفادى أحيانا المشاكل النظرية وتغفل عموما أسماء الباحثين إلا ما ندر، ولا تستخدم إلا ما يروق لها من مصطلحات حديثة ، إلا أن القارئ العربى يستطيع أن يكون عن طريقها على بينة كاملة بأهم تطورات وتصورات علم اللغة الحديث، وليتنا نظفر فى بقية الدراسات الإنسانية بمثل هذه

(١) انظر :

Tru betzkoy. N: "La phonologie actuelle" En psychologie de Langage Paris1933 Trad. p.145

المجموعة الرائدة التى ترتفع بفكرنا إلى المستوى العالمى؛ وسنعرض فيما بعد- بإيجاز شديد- لنموذج من أعمال هذه الجماعة، ويهمنا الآن أن نشير إلى أهم المدارس اللغوية المعاصرة ونعرض بضعة حية من مبادئها.

مدرسة كوبنهاجن:

يعتمد الفكر اللغوى الدانيماركى على تقاليد عريقة فى الدراسات التقعيدية العامة، إلا أن مدرسة «كوبنهاجن» قد تبنت بالإضافة إلى ذلك أهم مبادئ «سوسيور» وأعطت لها صياغة معاصرة أبرزت أخطر عناصرها البنائية، ويعتبر كل من «بروندالBrondal» و «جيلميسليفHjelmslev» هما جناحاها الأساسيان، وكلاهما يعنى بالجانب التجريدى المنطقى بصفة خاصة. ولكن «بروندال» يعتمد فى بحوثه على هذا المعيار المبدئى الأول وهو «اكتشاف المبادئ المنطقية فى اللغة»؛ إذ إن الهدف من فلسفة اللغة عنده هو بحث عدد من المقولات اللغوية وتعريفاتها، ولو أمكن البرهنة على أن هذه المقولات هى نفسها فى جميع الأحوال- بالرغم مما قد يجد من تنويعات- لعُد هذا إضافة عظيمة القيمة فى مجال تحديد خصائص الروح الإنسانى، ويعتبر أن «النحو المقارن» كان ابن القرن التاسع عشر بطابعه «التاريخى» الذى يستلهم الولع الرومانتيكى بالعصور القديمة، وطابعه «الوضعى» الذى يهتم أولا بالأحداث الصغيرة الواقعية المستخلصة عن طريق الملاحظة المباشرة، ثم بخاصية ثالثة هى «التقنينية» الموازية لخواص العلوم الطبيعية فى ذلك العصر واتجاهها إلى وضع القوانين التى تصوغ علاقات دائمة بين أحداث ثابتة[1].

ولما كان كثير من هذه التصورات قد تغير فى القرن العشرين فقد ظهر بالتالى مفهوم جديد لعلم اللغة، فقد اتضحت ضرورة عزل موضوع أى علم من العلوم وقطعه من تيار الزمن ووضعه فى مواقف وحالات مؤقتة من جانب وفى قفزات

---

(١) انظر:

Leroy, Mauricie, "Les grands Courants de la linguistique moderne, Bruxellas1967. Trad. Madrid1974.101.

مفاجئة من حالة لغيرها من الجانب المقابل ـ ولنتذكر علم الطبيعة الكمى والتغيرات المفاجئة فى علم الأحياء ـ ومن هنا فقد قام علم اللغة على يد «سوسيور» باتخاذ خطوة موازية لما يتم فى العلوم الأخرى عندما فصل بين الدراسة الوصفية والتاريخية، وأتاح الفرصة بهذا كى تتولى الدراسة الوصفية منهجيا تناول مختلف العناصر على أنها متعاصرة وملاحظة ثباتها ووحدتها وتماسكها.

وإذا كان قد تأكد فى العلوم الأخرى ضرورة التصور العام كوحدة فريدة للحالات الخاصة لجميع الظواهر الفردية التى تتصل بنفس الشىء، كما تأكدت دراسة الروابط المعقولة فى داخل الموضوع نفسه بترابط بنيته، فإن علم اللغة أيضا قد اهتدى إلى فكرتى اللغة والكلام وما يتمثل فى الأولى من نظام بنائى متماسك، وأصبحت بنائية اللغة تعتمد على وصف الحالات المتواقتة فى اللغة للوصول لبنيتها.

وقد جهد «بروندال» بصفة خاصة فى شرح الأبنية الصرفية الكبرى لتطابق المقولات التى تعبر عنها فى علاقاتها الأساسية وتنظيمها فى لوحات محددة؛ فهو مثلا يعتمد على المبدأ الثنائى الوظيفى فيميز بين السلب والإيجاب ـ وهى مصطلحات تنطبق على أية أضداد ـ كما يقيم ثنائيات أخرى بين المفرد والجمع والماضى والحاضر. ثم لا يلبث أن يضيف مصطلحا ثالثا هو المحايد أو الصفر، ويصل عن طريق دراسة توافقاتها إلى فكرة التركيب ووضع هياكل تقوم عليها الأنظمة الصرفية[1].

وبعد وفاة «بروندال» عام ١٩٤٢ قام قرينه وخليفته «جيلميسليف» بتنمية نظرية لغوية متماسكة هى التى أعطت لمدرسة كوبنهاجن ما تتمتع به من تأثير فى الفكر اللغوى الأوروبى المعاصر، فدعا أولا إلى ضرورة اعتبار علم اللغة ـ لا مجرد مجموعة من الظواهر التى تتصل بعلوم الطبيعة ووظائف الأعضاء والمنطق والاجتماع ـ وإنما على أنه كيان قائم بذاته وبنية مستقلة فى نفسها، وذلك لمقاومة التيار الإنسانى التقليدى الذى وسم الدراسات اللغوية بطابع شعرى قصصى غامض

---

(١) انظر :

Hjelmslev. Lois, Proiegomenes auna teoria del linguaje,1943. Trad. Madrid1974. P.20.

أو شخصي جمالي، مما ترتب عليه أن أصبحت هذه الظواهر مقابلة للعلوم الطبيعية وغير قابلة للتناول العلمي الدقيق.

ويؤكد هذا الباحث أن أية عملية ما تتبع نظاما يجعل من الممكن تحليلها ووصفها باستخدام عدد محدود من المبادئ ذات القيمة العامة، وعلى أساس هذا التحليل يمكن تصنيف العناصر المكونة لها طبقا لإمكاناتها في التوافق والتخالف؛ للوصول إلى حساب عام مستقص لجميع حالاتها، وبهذا تتجاوز مستوى الوصف الأولي لتخضع لعلم النظم الدقيقة العامة وتصلح لبناء نظرية تتوقع جميع الاحتمالات وتسد حاجاتها، وهذا هو الفرض الأساسي الذي يسمح للدراسات الإنسانية بأن تكتسب الطابع العلمي، مما يتوقف في الدرجة الأولى على ترك الطريقة الشعرية في تناول الظواهر، ومحاولة علاجها على اعتبار أن كل عملية تتوقف أساسا على بنية نظامية كامنة[1] ولا يخفى علينا أنه يستخدم كلمة شعرية بمفهومها المبهم الغامض لا النقدي الدقيق.

فما كان يسمى لغة عند «سوسيور» أصبح يسمى «نظاما»، وما كان يسمى كلاما يطلق عليه «عملية»، ويكمن النظام تحت سطح العمليات اللغوية كتيار مستمر تمر فوقه الذبذبات المختلفة. ويعتبر النص هو العملية، وينبغي أن تكون النظرية اللغوية صالحة لوصف وتوقع أي نص ممكن في أية لغة بحيث تكون قابلة للتطبيق على أية لغة فعلية أو محتملة.

وإذا كانت العملية تتكون من عناصر تتألف في تراكيب مختلفة؛ فإن هذه العناصر ذات علاقات خاصة فيما بينها، ولكل منها علاقة محددة بالمجموع وهذه العلاقات التي يتوقف بعضها على البعض الآخر هي الشيء الوحيد القابل للوصف العلمي، وليس أمرا ثانويا كما تعتقد الواقعية الساذجة التي تظن أن الأشياء نفسها هي الأمر الجوهري وخصائصها تأتي في المرتبة الثانية؛ إذ إنه على العكس من ذلك لا يمكننا أن نتحدث علميا إلا عن هذه العلاقات والخصائص المتوافقة.

ومن هنا فإن «جيلميسليف» يرفض الفكرة التقليدية القائلة بأن الوقائع الإنسانية

---

(١) انظر المصدر السابق ص ١٨.

تختلف عن الوقائع الطبيعية من حيث إنه لا يمكن دراستها بمناهج دقيقة ولا إخضاعها لتعميمات مطلقة؛ لأنها وقائع منفردة وفردية، ويرى أنه لابد من البحث عن تيارات وصفية عامة؛ لأنه إذا كانت كل عملية تنطبق على نظام ما فإنها ستبدو عند التحليل كما لو كانت مجموعة متناهية من العناصر التى تعود للبروز بصفة دائمة فى توفيقات جديدة، وانطلاقا من تحليل العملية فإن العناصر ستعود للتجمع فى أنواع تتحدد طبقا لتناغم إمكاناتها التوفيقية وتتيح الفرصة فى نهاية الأمر لتقدير دقيق مستقص لجميع هذه الإمكانات.

ويرى «جيلميسليف» أن التاريخ عندما يتخذ هذا الموقف فإن بوسعه أن يتجاوز مجرد الوصف ويتحول إلى علم منتظم دقيق تعميمى. وبهذا فإن نظريته «تستطيع التنبؤ بجميع الأحداث الممكنة - أى بأشكال توافقات العناصر - والشروط المحيطة بتنفيذها [1]» وهكذا تستطيع العلوم الإنسانية أن تجعل من الوقائع البشرية مادة علمية. أما التعللات التى تقوم فى وجه هذا المنهج والتى تزعم بأن العنصر الإنسانى والحياة الروحية يندان عن أى تحليل علمى فهى أحكام مسبقة لا ينبغى أن تصرف العلوم عن رسالتها الحقيقية، وكان يرى أنه إذا قدر لهذه النظرية أن ترسخ فى علم اللغة فإنها ستسهم فى وضع الأساس العلمى لبقية العلوم الإنسانية، وهذا هو السبب فى أنه لابد للنظرية عنده من أن تكون عفوية ومناسبة، بمعنى أنها ينبغى أن تعتمد على أشد المبادئ عمومية وبساطة، وليس من الضرورى أن تعتمد على أكبر عدد من البيانات التجريبية؛ حيث إنها مستقلة عن أية تجربة، والبيانات التجريبية لا تعزز النظرية نفسها وإنما إمكانات تطبيقها، وما لا تنطبق عليه النظرية يعد ببساطة أمرا غريبا عليها.

كما لابد أن ينبثق عن النظرية منهج يجعل من الممكن أن نصف بأبسط الوسائل أشياء ذات طبيعة خاصة بشكل متماسك ومستوعب، ويؤدى الوصف إلى ما يسمى عادة بمعرفة أو فهم الشيء المدروس، على أن يتم ذلك بطريقة موضوعية خالية من العناصر الشخصية، ويصل فى نهاية الأمر إلى إقامة نوع من المعادلات الجبرية اللغوية التى تشمل شبكة كاملة من التعريفات تمثل نظاما صالحا لوصف جميع اللغات.

---

(١) المصدر السابق ص ١٠٢

وقد عكفت حلقة كوبنهاجن اللغوية على تأصيل هذه النظرية التى أسموها «النظرية التغليقيةGloessematic» والتقطت جملة من مبادئ «سوسيور» أعطتها مفهوما جديدا. فاللغة عندهم تعد «شكلا»، وليست جوهرا؛ إذ إن الشكل اللغوى مستقل عن الجوهر، ولا يمكن التعرف عليه ولا تحديده إلا بوضعه فى ميدانه الوظيفى، وبعبارة أخرى فإن الجوهر الذى لا يتمثل فى بنية لا يعدو أن يكون شيئا هيوليا ضبابيا خاليا من القوام الفعلى.

أما بنية اللغة فيحددها «جيلميسليف» بأنها شبكة من المتعلقات أو بعبارة أدق شبكة من الوظائف، ثم يعود فى مؤتمر علوم اللغة الذى عقد فى «أوسلو» عام ١٩٥٨ فيحددها بأنها «كيان مستقل ذو علائق داخلية» (١).

وقد عمد هذا المؤلف إلى تصور «سوسيور» عن الفرق بين اللغة والكلام فأعاد توزيعه مرة ثانية بطريقة أشد صورية، فأخذ يميز فى اللغة - على اعتبار تعارضها لعملية الكلام - بين ثلاثة مستويات:

١ - الهيكل: وهو اللغة كشكل خالص ونظام نموذجى؛ وهو المستوى الذى كان يقصده العالم السويسرى فى أدق معانيه وأرهفها.

٢ - القاعدة: وهى اللغة كشكل مادى يحدده لون من التنفيذ الاجتماعى، وإن كان لايزال مستقلا عن التفصيلات العملية.

٣ - الاستعمال: وهو اللغة كمجموعة من العادات القائمة بالفعل فى مجتمع ما.

٤ - هذا بالإضافة إلى الكلام بالمفهوم الذى شرحه «سوسيور» أيضا.

أما العلاقة بين هذه المقولات الأربع: الكلام والاستعمال والقاعدة والهيكل فهى متنوعة مختلفة، فالقاعدة هى التى تحدد الاستعمال والكلام، كما أن الاستعمال هو الذى يحدد الكلام لكنه فى الوقت نفسه يتحدد به، والذى يحدد الهيكل هو الكلام والاستعمال والقاعدة، ومن هنا فإننا نجد مستويين أساسيين:

---

(١) انظر:

Lepachy, Cinlio C. La Linguistica Structural Torin1966. Trad. Barcelona1971. P.105.

١ ـ الهيكل وتختلط نظريته بنظرية الشكل والمؤسسة.

٢ ـ مجموعة القاعدة والاستعمال والكلام، وتختلط نظريتها بنظرية المادة والتنفيذ.

ونظرا لأن القاعدة عنده ليست سوى فكرة تجريدية منهجية بحتة وأن الكلام ليس سوى مجرد تجسيد ووثيقة عابرة فإننا نجد أنفسنا مرة أخرى فى نهاية الأمز أمام ثنائية جديدة هى الهيكل والاستعمال، وإن كانت تتميز بتنقيتها للمفهوم الصورى للغة تحت اسم الهيكل، وإثرائها لمفهو م الكلام بإضافة العنصر الاجتماعى إليه تحت اسم الاستعمال مما يجعله عملية مادية جوهرية ويحتفظ باللغة كمجرد مجموعة من القيم الخلافية الصورية (١).

وبالرغم من إغراء الأنظمة البنائية اللغوية فى اتجاهها إلى وضع جداول جبرية رياضية للعلاقات والوظائف اللغوية إلا أنها تقتصر على هذه البيانات فى نفسها؛ منتزعة من سياقها الإنسانى؛ وقد أخذ النقاد على مدرسة كوبنهاجن مضيها فى هذا الشوط إلى مداه: واعتبارها أن اللغة كيان تجريدى مستقل عن تحققه الفعلى مما يجعلها تغرق فى حمام الرياضيات، ويأخذ العلماء ـ لا فى تأمل الوقائع والمظاهر المباشرة ـ وإنما فى ملاحظة أنظمتهم المستنتجة وهياكل علاقاتهم الموضوعة، مما يبعد بعلم اللغة عن الحقائق الإنسانية الحية ويتحول إلى مجموعة من التصورات الشكلية التى تقتصر على المجال النظرى (٢).

المدرسة الأمريكية:

وهى المدرسة التى لقيت أكبر قدر من الذيوع فى العالم العربى نتيجة لدراسات مجموعة من علمائنا اللغويين، ولهذا فسوف نكتفى من مبادئها بما يتصل بتطور المنهج البنائى، ويعتبر «سابير» من أوائل روادها، وقد نشر كتابه عن «اللغة» عام

(١) انظر:

Barthes, Roland, Elements deSemiologie, Trad. Madrid1976. P.22.

(٢) راجع المصدر السابق عن التيارات اللغوية الكبرى ص١٠٨ لمؤلفه Leroy.

١٩٢١ ، ويتميز بقدر عظيم من الحكمة والتوازن عندما يتحدث عن البنية اللغوية فيتفادى التبسيطات الشديدة والنزعة العلمية السهلة التى سادت فيما بعد، ويصر فى مقدمة كتابه على تأكيد «الطابع اللاشعورى والطبيعة اللامعقولة للبنية اللغوية» مركزا على الجانب الإنسانى لا الغريزى للغة باعتبارها نظاما من الرموز، فوظيفة اللغة عنده ليست غريزية ولكنها ثقافية مكتسبة، وبعد أن يدرس المشاكل الصوتية يتناول قضية الشكل اللغوى والبنية القاعدية فيؤكد أن الحقيقة اللغوية الجوهرية تتمثل فى التصنيف والنمذجة الشكلية للتصورات، فاللغة كبنية هى الجانب الداخلى؛ وأما الشكل فينبغى دراسته من وجهة النظر الوظيفية المنوطة به، ولابد فيما يتصل بهذا الشكل من التمييز بين الصيغ التى تستخدمها لغة ما فى عملياتها النحوية وبين توزيع التصورات بالنسبة للتعبيرات المختلفة فى نماذج صورية شكلية.

وبنفس العنوان نشر «بلومفيلد» كتابه عن «اللغة» عام ١٩٣٣ وعرض فيه الجانب الآخر من النظرية الأمريكية البنائية المتماسكة، ويعتبر الاثنان «سابير» و «بلومفيلد» زعيمى هذه المدرسة : وإن كان الثانى أبعد تأثيرا وأكثر تمثيلا لها؛ إذ تربى على يديه أجيال من الباحثين حتى عد كتابه «أهم دراسة منهجية للغة فى القرن العشرين» وما زالت مبادئه هى السائدة بين جمهور الباحثين، وخاصة فيما يتصل بالتمييز الواضح الذى وضع «سوسيور» أساسه بين الدراسات الوصفية والتاريخية، وإن كان هذا لم يسلم من النقد والتعديل من جانب بعض علماء اللغة الأوربيين خاصة.

أما الجيل المعاصر من علماء المدرسة الأمريكية فيلمع منه قطبان كبيران هما «بايك Pike» و «تشومسكى Chomsky» اللذان أضافا لعلم اللغة البنائى بعض التصورات الأساسية المهمة، فيعتمد الأول على منهج متماسك متكامل يتناول الظواهر اللغوية من ثلاثة جوانب: قطاعى وموجى وميدانى، ففى الجانب القطاعى يدرس الظواهر الصوتية والصرفية والنحوية والدلالية للوصول إلى رؤية عامة ترتكز على أساس توزيعى ثابت يتكون منها مبنى ما، وهذا هو خلاصة تصور «بلومفيلد» عن اللغة أما الجانب الموجى فيمكننا عن طريقه أن نصل إلى رؤية متحركة نشطة ـ قريبة مما اقترحه سابير ـ تشرح حقيقة أساسية وهى أن اللغة عبارة عن تيار مستمر

من الحركات التى تصب فى أنظمة مركبة متراكبة، ولهذا فإن تشبيهها بالموجات لا يعنى أن إحداها تنحل فى الأخرى، وإنما يعنى أنها تتراكب فوق بعضها، كما تتراكب الواحدات الصوتية والصرفية فى كلمة ما، لا على التوالى مثل حبات المسبحة، وإنما بالانصهار فى شكل متموج، ومن خلال الجانب الميدانى نصل إلى رؤية وظيفية عميقة تأخذ فى اعتبارها النص ومخزون الذاكرة الذى يعتمد عليه فى وقت واحد، أى اللغة كنظام مكون من أجزاء مترابطة لا يمكن لأحدها أن ينفصل عن وظيفته فى المجموع، وهذا المجموع بدوره هو حصيلة الأجزاء فى علاقاتها الوظيفية من ناحية وسياقها الاجتماعى الدال من ناحية أخرى، على أنه بالنسبة للغة لا يمكن أن نقول إن أ+ب يساوى ب+أ وأن المجموع النهائى هو محصلة الأجزاء؛ لأن هذه تصورات جزئية فردية تغفل البنية وتركيبها وخصائصها النهائية التى تختلف نوعيا عن خصائص الأجزاء.

وهناك إضافة جديدة أتى بها العالم اللغوى «نوام تشومسكى[1]» هى فكرة المستوى البنائى؛ فقد نقد الذين سبقوه لأنهم قصروا اهتمامهم على البنية السطحية للغة ولم ينتبهوا إلى ما يسميه بالبنية العميقة، وقد لاحظ أن هذا القصور كانت له نتائج خطيرة فى البنائية الأمريكية على وجه الخصوص التى تبلورت مبادئها فى ظل لون من الوضعية الجديدة جعلتها تلح على عمليات التجارب التطبيقية وتعتبرها المقياس الأخير؛ وبالرغم من أن هذا الموقف يمكن أن يمتدح نظريا إلا أنه يؤدى بنا فى رأى «تشومسكى» إلى استبعاد جانب كبير من معارفنا اللغوية التى اهتدينا إليها بالحدس والاستبطان. وتمثل البنية العميقة شبكة من العلاقات النحوية ـ بالمعنى الواسع للكلمة ـ يقوم عليها علم معانى القول بينما تعتمد البنائية السطحية على المستوى الصوتى.

ويقترح هذا العالم أن نقيم فى مقابل النزعة التى تتذرع بالاتجاه التجريبى نزعة عقلية؛ تعتبر فى حقيقة الأمر أكثر أصالة فى تجريبيتها؛ إذ إنها لا تنفض يدها من

(١) يهمنا أن نشير إلى جانب آخر من نشاط هذا المفكر الكبير وهو أنه بالرغم من يهوديته وتربيته فى إسرائيل قد هجر المجتمع الصهيونى وأخذ يصب عليه أعنف نقد أيديولوجى يهز جميع أسسه الفلسفية والسياسية العنصرية، وخاصة فى كتابه الأخير عن «الحرب والسلام فى الشرق الأوسط».

الوقائع والأحداث التي نلتقطها بالتأمل والحدس في تجربتنا اللغوية الحية؛ بل تشغل أيضا بالبنية العميقة؛ دون أن تقف عند حد العمليات التصنيفية التي تقتصر على البيانات السطحية؛ لتصل إلى معرفة كيفية انطراح البنية العميقة على السطحية، وهي لا تدرك ذلك الهدف من خلال تصور البنية كمجموعة من الخصائص ، وإنما بدراسة القواعد الأساسية للتوالد؛ وخاصة فيما يطلق عليه نموذج التحول الذي يعرض له رسما بيانيا تكنيكيا لا مجال لدراسته هنا، وإن كان على قدر كبير من الأهمية بالنسبة لتطور الفكر البنائي اللغوي (١).

وقد أخذت هذه المبادئ في التبلور من خلال اتجاه جديد ينحو إلى اعتبار اللغة عملية إنتاج وتوليد خلاقين يتمخض عنهما الاستعمال العادي؛ فالمتحدث يبدع اللغة بشكل أو بآخر فيكتشفها أثناء التعبير بها أو الإنصات إلى من يتحدث بها؛ على اعتبار أنها تمثل نظاما متماسكا من القواعد يعد شفرة للتوليد تساعد على التفسير الدلالي لما لا حصر له من الجمل الواقعية؛ وهنا يتم الربط بين البنية والأحداث - أي بين القاعدة والإبداع - وفقا لتصورات ديناميكية لعملية البناء نفسها، وتعد نظرية «تشومسكي» في البنية العميقة مرحلة متقدمة في تصور التقنين على أنه نشاط يتخذ شكل الحدث قبل أن يصبح نظاما، فهو لهذا بناء لأبنية جاهزة، وإذا كانت البنائية اللغوية قد تنكرت كلية في بادئ الأمر لوجهة النظر التوليدية وأعربت عن ولعها الشديد بقوانين التصنيف فحسب فإنها قد وقعت حينئذ في عيب المبالغة في التركيز على حالة اللغة وإغفال تاريخها، أما التصور الجديد للبنية فهو ينطلق من الجملة ويتضمن إشارة حاسمة لتاريخها متجاوزا بذلك القطيعة المصطنعة بين اللغة والكلام وبين الوصف والزمن أو المؤسسة والإبداع، وبذلك نتخطى العالم المغلق للرموز وعناصرها وتشكيلاتها إلى أبنيتها الكامنة بحثا عن جوهر اللغة في عملية القول نفسها التي تمثل وظيفتها وانفتاحها، منحدرة من النظام إلى الحدث في القول وباحثة عن البنية في الكلام (٢).

---

(١) انظر : C homsky, Noam, Syntactic Structures La Haya1969.

(٢) انظر :

Corvez, Mourice, Les structrualestes,1969. Trad. Buenos Aires,1972. p.21.

أنواع العلاقات والمستويات :

يعود علم اللغة الحديث لتناول بعض المشاكل اللغوية البنائية التى درسها «سوسيور» فى محاولة لتثقيف تصوراتها ومصطلحاتها وإثراء مفهومها بما يصل إليه من مكاسب جديدة، فقد رأينا مثلا عند مدرسة جنيف التمييز بين العلاقات السياقية والإيحائية، ويلتقط «جاكوبسون» هذا الخيط ليبدأ فى غزل نظرية لغوية أدبية مهمة منه، فيطلق على العلاقات السياقية اسم «علاقات المجاورة» كما يسمى الإيحائية «بعلاقات التشابه» وسنعرض فيما بعد لبعض ملامح نظريته فى وظائف اللغة التى حددت بشكل قاطع طبيعة اللغة الشعرية التى يستخدم فيها هذه الثنائية بعد تحويرها وربطها بالمجاز المرسل والاستعارة، أما بقية البنائيين فقد احتفظوا بتسمية «سوسيور» للنوع الأول من العلاقات وهى السياقية أما النوع الآخر «الإيحائية» فقد اقترحوا له تسميات مختلفة مثل«التقابلية» و«الاستبدالية» لما تتسم به التسمية الأولى من طابع نفسى.

ثم أخذوا فى دراسة العلاقات السياقية على أساس أنها تتمثل فى هذا التسلسل من الكلمات الذى نسميه جملة، وبهذا فالسياق قريب من الكلام، فهو جمل تضاف إلى جمل، أى أنه«نص لا آخر له» ومن هنا فإنه من الضرورى تقسيمه كى نصل إلى وحداته الدالة، ويستخدم علماء اللغة عادة تجربة خاصة لهذا التقسيم هى تجربة «البدائل» التى تعتمد على إدخال تغيير ما على التعبير الدال وملاحظة ما قد يترتب عليه من تغيير فى المدلول، فإن نجم عنه تعديل فعلى فإن الوحدة التى تم تبديلها تعتبر وحدة دالة، وإن لا فلا.

ولابد عقب تقسيم النص إلى وحدات دالة من تحديد قوانين التسلسل السياقى، فقد يبدو للوهلة الأولى أن تتابع الكلمات والجمل ينطلق بحرية تامة، إلا أننا لا نلبث أن ندرك أن هذه الحرية مراقبة وخاضعة لشروط خاصة، ويميز الباحثون بين أنواع مختلفة من العلاقات السياقية مثل :

١ ـ علاقة التضامن : عندما يقتضى وجود وحدة ما وجود الأخرى؛ مثل «اللواء ذو رتبة أعلى من العميد».

٢ ـ علاقة التضمين البسيط : عندما تؤدى وحدة ما إلى أخرى بالضرورة دون العكس ؛ مثل «الجراح يجرى عملية للمريض».
٣ ـ علاقة التوافق : عندما لا تؤدى أية وحدة بالضرورة إلى أخرى مثل «يسخر التلاميذ من المدرس فى الفصل».

وهذه هى إحدى الوسائل الممكنة فى تقسيم العلاقات السياقية التى لا تزال تعد مجالا خصبا للدراسة المجددة فى علم اللغة، والتى تبغى وضع قوانين تسلسل الكلمات والجمل، أما دراسة النظم اللغوية الإيحائية التى أشار إليها «سوسيور»، أو الاحتياطى والذاكرة على حد تعبير أحد البنائيين المعاصرين فإنها تعتمد على أساس المقابلات أو المخالفات، فالوحدات تختلف عن بعضها البعض مما يجعلها تقوم بوظيفتها الدلالية مثل : سمير، أمير، سفير، سميك، . . . إلخ . ويمكن تصنيف هذه المقابلات على الوجه التالى :

١ ـ مقابلات ثنائية : حيث لا يوجد العنصر المشترك بينها فى أية مقابلة أخرى، مثل الفرق الشكلى فى الكتابة بين «ك» و «ل».
٢ ـ مقابلات متعددة الجوانب : حيث يمكن للعنصر المشترك بينها أن يوجد فى مقابلات أخرى؛ مثل الفرق الشكلى فى الكتابة بين «ب» و «ت» ؛ إذ توجد أشكال أخرى مثل «ث» و «ي» و «نـ».
٣ ـ قابلات نسبية : وتعود الفوارق فيما بينها إلى نموذج مشترك قائم فى مقابلات أخرى داخل النظام نفسه، مثل «أريد» «نريد» «تريد».
٤ ـ ابلات معزولة : وليس لها أى نموذج مشترك مع مقابلات أخرى ؛ مثل «حصان» ـ «فرس».
٥ ـ مقابلات الخلو : وهى من أشهر المقابلات وأكثرها تداولا، فهناك كلمات موسومة وأخرى غير موسومة؛ مثل «إخوان» و «أصحاب» فالأولى موسومة والأخري محايدة ؛ ومثل «عالمة» و «باحثة» فالأولى موسومة بالنظر إلى استخدامها العامى والأخرى خالية من هذه العلامة . وتكتسب دراسة هذا النوع الأخير من المقابلات أهمية خاصة فى الأدب؛ إذ يتم عن طريقها تمييز لغته الثرية الموحية عن اللغة العادية المحايدة، وما يطلق عليه الناقد الفرنسى الكبير «رولان بارت» «درجة الصفر فى الكتابة» يشير بالذات إلى خلو اللغة من العلامات

والايحاءات والفروق المميزة بين الكلمات، وربما تحققت درجة الصفر هذه فى الأسلوب البرقى الدقيق.

٦ ــ **المقابلات المتعادلة** : وهى على عكس النوع السابق؛ إذ لا يتميز فيها جانب عن آخر؛ مثل : قط، قطة، جميل، جميلة، وكان من المفترض نظريا أن نجد هذه المقابلات أكثر من سابقتها، لكن الواقع يدلنا على أن اللغة تجنح عادة إلى تمييز الكلمات ووسمها.

٧ ــ **مقابلات مطردة** : مثل أنا أعمل، نحن نعمل، . . . إلخ.

٨ ــ **مقابلات قابلة للإلغاء** : مثل أنت تكتب، هى تكتب، حيث ينطق الفعل بنفس الطريقة فى الحالتين.

وقد اختلف علماء اللغة ــ ومازالوا ــ حول هذه المقابلات وهل يمكن حصرها فى مقابلتين أو أكثر، فبينما يرى «جاكوبسون» أنها تعتمد على نظم ثنائية، يرى آخرون أنها تنتظم فى مجموعات مثل الألوان فى قوس قزح، وكل هذا بالطبع يشير إلى المقابلات الدالة التى يترتب عليها تغير فى المعنى، وهذا على عكس نوع آخر من المقابلات غير الدالة أو التى لا يترتب عليها تغيير فى المعنى، مثل اختلاف أشكال النطق للكلمة الواحدة من لهجة إلى أخرى مع إشارتها لنفس المعنى، وهو اختلاف لا يصبح ذا قيمة إلا إذا استغل لتحديد انتماء الشخص لهذا المكان أو ذاك، وهذا النوع الأخير من المخالفات يطلق عليه علماء اللغة «المخالفات التوفيقية» (١).

أما فيما يتصل بالمشكلة الثانوية الخاصة بمستويات التوقيت والتطور فى الدراسة اللغوية فإنها قد وجدت أقوى وضع دقيق لها فى كتابات «جاكوبسون» الذى أثبت أن الفصل بين المستويين كان عملية مصطنعة مؤقتة لجأت إليها مدرسة جنيف وتمسكت بها المدرسة الأمريكية بشكل مبالغ فيه، فلا يمكن لتاريخ اللغة أن يكون شيئا آخر سوى تاريخ النظام اللغوى؛ هذا النظام الذى يمر بتعديلات وتغييرات مختلفة ولابد من تحليل كل تغيير من وجهة نظر النظام، أى قبل حدوثه وبعده، وهنا نصل إلى هذه القضية المهمة، وهى أنه من الخطأ الفادح الذى ينجم عنه كثير من الخلط

---

(١) انظر :

Fage. "Para Comprender el estructuelismo" Trad.1973 p.4.

والإبهام أن نفصل بشكل قاطع بين المستوى التوقيتى للغة والمستوى التطورى؛ إذ ينبغى أن نميز بين هذه الثنائية وثنائية أخرى مختلفة عنها هى التى تقوم بين ما هو ثابت وما هو متحرك، فالمستوى التوقيتى "Sincronic"ليس ثابتا ولا جامدا، وعندما أسأل شخصا ما وهو يشاهد رواية سينمائية عما يراه فى لحظة معينة فلن يجيبنى بأنه يرى شيئا ثابتا استاتيكيا، فما أمامه إنما هو خيل تجرى أو أناس يسيرون فى الطرقات أو حركات أخرى، أين العنصر الثابت إذن؟ إنه لا يوجد إلا فى إعلانات السينما، ففى هذه الصور الإعلانية نعثر على العنصر الثابت؛ إذ إنها لو ظلت عاما فى مكانها فستبقى كما هى، وهذا يختلف عن اللحظة التوقيتية فى الفيلم المعروض، ونعود إلى اللغة لندرك بوضوح أن المستوى التطورى "diacronic"ليس فيه شىء ثابت حقيقة، ولكنه مجموعة من اللحظات التوقيتية، وقد يبدو لنا أن نقطة الانطلاق فى أى تغيير قد تتعايش مع نقطة الوصول كدرجات أسلوبية مختلفة قبل أن تطغى إحداهما على الأخرى وتحل محلها، ويلعب الزمن دوره فى هذا النظام الرمزى اللغوى مضفيا على حركته قيمة أسلوبية خاصة، فأى تغيير هو فى بداية الأمر واقعة توقيتية، وعلى هذا فإن التحليل التوقيتى - الوصفى - لابد له من تناول التغييرات اللغوية، كما أن التحليل التطورى - التاريخى - لا يمكن فهمه إلا على ضوء مجموعة من التحليلات التوقيتية الوصفية المحددة (١).

علم الدلالة البنائى:

ويجدر بنا أن نقف قليلا عند مشاكل علم الدلالة باعتبارها المدخل الحقيقى للدراسة النقدية الأدبية طبقا للمنهج البنائى، ولابد أن نتذكر أن علم الدلالة - على حد تعبير أحد أعلامه المعاصرين - مازال هو الأخ الصغير الفقير فى علم اللغة، فهو أحدث فروعها؛ إذ يرجع مولده كعلم إلى مطالع القرن الحالى فحسب، وقد سبقه فى الظهور علم الصوتيات الذى تلقى دفعات كبيرة جعلته ينمو بسرعة، كما سبقه علم

---

(١) انظر :
Jokobson, Roman, Essais, he linguistique générale1963, Trad. Barcelona1977, p.126.

النحو بمراحل بعيدة، وحتى بعد أن ولد علم الدلالة أخذ يستعير منهجه من البلاغة القديمة أحيانا ومن علم النفس الحديث أحيانا أخرى.

وقد اتبع علم اللغة البنائى فى تطوره طريقا مماثلا بالنسبة للدلالة، فأقامت مدرسة براغ علم الصوتيات البنائى، وشـ ـت مدرسة كوبنهاجن بتكوين نظرية لغوية تعنى بتطبيق منهجها أساسا على النحو ودراساته، وظلت الدلالة تعانى من الإغفال والإهمال إلى الحد الذى جعل من المألوف أن يتساءل البعض عما إذا كانت تعتمد على موضوع بحث متجانس يصلح للتحليل البنائى، أو بعبارة أخرى عما إذا كانت فى حقيقة الأمر فرعا من علم اللغة الحديث أم لا، ولعل هذا يرجع فى الدرجة الأولى إلى صعوبة تحديد الوحدات الدلالية الصغرى وتعيين وجودها الواقعى.

وقد كان التصور المبدئى لعلم الدلالة أنه أصلا دراسة تاريخية، إلا أن ظهور النظريات المختلفة عن «المجالات الدلالية» و «المجالات المعجمية أو اللغوية» اعتبر هو المحاولة الأولى لتأسيس علم الدلالة الوصفى الذى يبحث طبقا لتوجيه «سوسير» عن التحديد التوقيتى والبنائى للمعنى. وقد لوحظ بعد هذا بالفعل أن الأبنية المعجمية قليلة، وأنها هى نفسها فى جميع الدراسات التى لا تتعدى مجالا تصوريا محدودا؛ إذ إن معظمها يتصل بمجموعة الكلمات التى تشير إلى الألوان والرتب العسكرية ودرجات القرابة مما يكون مجموعات صغيرة تغطى مجالا محدودا مقسما إلى أفكار مختلفة متكاملة العلاقات كدرجات السلم التى تتحدد طبقا للمساحة والمستوى الذى تغطيه. وتنطبق هذه الأبنية اللغوية على أبنية ذهنية تعد حالات خاصة استثنائية إذا قورنت ببقية الميادين اللغوية، فمن البديهى أنه فيما عدا ذلك لا يمكن خلط «المجال الدلالى» بالأنظمة الصوتية أو الصرفية التى تقوم بلعبتها بشكل يستحق بالفعل وصف البنائية، أما المجال الدلالى فهو مجموعة من العلاقات التى تعتمد عليها كل وحدة لاستخراج حركيتها وفعاليتها، لكن هذه العلاقات ليست ضرورية ولا منتظمة دائما مما قد يضعف من طابعها البنائى(١).

---

(١) انظر:

Guiraud, Pierre, La Sémantique, Paris1955. Trad, Mexico1976, p.102.

ويمكن تحديد «الجسم» الذى يمثل مادة علم الدلالة بأنه مجموعة من الرسائل أو الإشارات التى تتكون لتصبح موضوع وصف نموذج لغوى؛ إذ إننا لا نستطيع أن نصف نموذجا ما إذا لم يتضمنه عالم دلالى صغير، ولا يعنى تكوين هذا «الجسم» مجرد الإعداد لوصفه؛ لأن قيمة الوصف تتوقف على الاختيار المسبق، وينبغى الاعتراف بأن هذا الاختيار لا يخلو من الاعتماد على الحدس والعنصر الشخصى، مما يجعل من الضرورى وضع بعض الشروط التى تكفل موضوعيته، ومن أهمها ما يلى:

١ ــ التمثيل الدقيق: وهذا يتصل بعلاقة الجزء ـ أى «الجسم» المختار ـ بجملة المقال اللغوى، وتطرح مشكلة التمثيل هذه سواء على المستوى الفردى للمقال أو المستوى الجماعى، أى أن مجموعة كتابات أديب ما لا تعد سوى جزء بسيط من جملة الكلمات التى قالها أو فكر بها، وماتحتويه جميع الوثائق من نصوص تنتمى إلى عصر ما لا يعد شيئا يذكر لما وجد بالفعل بين هذه الجماعة من مادة لغوية تتصل بنفس تلك الموضوعات، ولهذا فلا بد فى التحليل الدلالى من أن نتساءل دائما: إلى أى حد يعتبر «الجسم» الذى ندرسه ممثلا دقيقا لجميع التعبيرات الفعلية؟

٢ ــ الاستقصاء: وهذا الشرط لا يتعارض مع عنصر الاختيار؛ إذ يجب أن ندرك أن استقصاء «جسم» البحث يعنى تكييف النموذج ليشمل جميع العناصر التى يفترض أنه يمثلها، وقد ظفر هذا الشرط باهتمام كبير لدى الباحثين فى العلوم الإنسانية منذ وقت طويل؛ إذ إن من المألوف أن يحاول العلماء استجماع كل المادة الممكنة عن موضوعهم بصبر ودأب، ممايجعل من الضرورى اليوم أن نبحث عن وسائل أكثر اقتصادا دون أن تكون أقل ضمانا ودقة. لتحقيق هذه الغاية يقترح اللغوى الفرنسى «جريماس» اتباع عملية تجرى على مرحلتين:

(أ) المرحلة الأولى: هى الوصف الذى يستخدم جزءا من «جسم» المادة فقط يعتبره ممثلا للكل، ويقيم على أساسه نموذجا ذا قيمة عملية صرفة.

(ب) أما المرحلة الأخرى: فتتمثل فى التحقق من صحة هذا النموذج المؤقت، وهناك إجراءان لا يتعارضان للقيام بهذا التحقق، يتم اختيار أحدهما طبقا لما تقتضيه طبيعة الجسم الموصوف وهما:

- التحقق عن طريق إشباع النموذج : كما فعل كل من «بروب» و «ليفى ستراوس» ويتمثل فى أن نبدأ بالجزء الآخر من «جسم» المادة ونمضى بانتظام فى مقارنة أحداثه بالنموذج حتى نستنفد جميع التنويعات البنائية.

- التحقق بالعينات ؛ ويتمثل فى اختيار عينات إحصائية - طبقا للقواعد التى تخضع لها هذه العملية - تمثل الجزء الثانى من «جسم» المادة وتطبيق النموذج عليها، لمعرفة مدى صحته أو ضرورة تعديله أو استكماله أو تغييره وفى هاتين الحالتين الأخيرتين لابد من استئناف البحث من جديد للتأكد من مشروعية النموذج العملى.

٣ - أما الشرط الثالث لوصف النماذج الدلالية فهو تجانس «الجسم» المدروس، وهذا يتوقف على مجموعة من الشروط غير اللغوية تتصل بمقاييس المواقف الاجتماعية ومستويات التنويعات الخاصة بالمستمعين أو بحجم المادة المدروسة أو بعملية التوصيل نفسها لضمان دقة الأبنية المستخلصة منها[١].

وإذا كانت هذه شروط البحث الدلالى البنائى فإنها تنطلق من حقيقة ربما صدمتنا للوهلة الأولى ولكنها محور أساسى فى علم اللغة الحديث، وهى أن «الكلمات ليس لها معنى، وإنما لها استعمالات فحسب» أى أن معنى كلمة ما ليس سوى حصيلة استخداماتها المتعددة، وطبقا لهذا فإن معنى الكلمة فى الجملة القولية يتحدد بعلاقاتها بغيرها فى السلسلة وليس لها معنى خارج هذا القياس، فلو أخذنا فى اعتبارنا مثلا المعانى أو الدلالات المتعددة التى تنسبها المعاجم العربية لكلمة «ضرب» من العقاب البدنى إلى إطلاق المثل والعزف على الآلة الموسيقية وجدنا أن ما يحدد هذه المعانى ليس هو الفاعل عادة وإنما المفعول به، أى أن الحدث يتحدد بالنظر إلى غايته أو فضلته، ومثل هذا التعريف النحوى للدلالة هو أساس التحليل التوزيعى للغة الذى يتمثل فى تصنيف الكلمات وتحديد دلالتها اعتمادا على علاقاتها بالكلمات الأخرى فى السياق، أو على وجه التحديد بمجموعة الكلمات المرتبطة بها، ومن هنا فإن علماء الدلالة اليوم يرفضون الإشارة لمعانى الكلمات المستقلة، ولا يعتمدون على النماذج أو التصورات الذهنية لها ؛ إذ إن معنى الكلمة ليس محتوى ذهنيا نظريا وإنما

(١) انظر :

Grimas, A.J, Sémantique structural, Recherche de methode, Paris1966, Trad. Madrid1973, p.218,220

هو محصلة توزيعية بنائية، ويعد «بلومفيلد» زعيم المدرسة الأمريكية مؤسس هذا الاتجاه الشكلى فى تحديد المعنى، وتبعه عامة اللغويين فيما بعد، بيد أن التحليلات التوزيعية لم تلبث أن انفجرت أمام بعض المشاكل المستعصية؛ إذ إن رفضها للمعنى الذهنى وإقامة تصور شكلى بحت للعلاقات مقامه يفترض التحليل المستقصى لمجموعات كبرى من الكلمات تند عن طاقة الباحثين، مما يترتب عليه قيام منهج آخر توليدى على عكس النظرية السابقة؛ إذ يعتمد على الاستنتاج والعقل والنزعة الذهنية فى محاولة للوصول إلى ما يسمى بأنظمة المعنى أو الدلالة، كما وصل علم الصوتيات إلى الأنظمة الصوتية. فاذا كان الدال أو اللفظ عبارة عن «حزمة من الحروف» ألا يمكن للمعنى أن يكون «حزمة من العناصر الأولية للدلالة»؟ فتصبح البقرة مثلا: حيوانا +أليفا+أنثى إلخ؛ وكل عنصر منها يسمى العنصر الدلالى الذى يقابل بشكل ما الحروف الصوتية، ويطلق على هذا المنهج التحليلى فى علم الدلالة «المنهج التركيبى التوليدى» وهو الذى يحاول وضع شروط وصف النماذج بالطريقة التى عرضنا لها لتفادى آلية وقصور الاتجاهات السابقة.

نظرية الفاعل الدلالى:

وإذا اقتربنا من منطقة الدراسات النقدية الأدبية وجدنا أن علم الدلالة البنائى يهديها تصورا على قدر كبير من الأهمية هو فكرته عن الفاعل الدلالى الذى يختلف بطبيعة الأمر عن الفاعل النحوى، وقد تكفلت مجموعة من علماء اللغة ذوى الاهتمامات النقدية العميقة بصياغة هذه الفكرة ووضعها فى قلب التصورات الأدبية المحدثة، مما كان له أثر بالغ فى إضفاء الطابع العلمى على الدراسات النقدية، وقد لعبت النظرية البنائية دورا حاسما فى مجال تراسل العلوم الإنسانية واستفاد بعضها من مكاسب البعض الآخر؛ إذ تلتقى لا فى المنهج العام فحسب وإنما على أرضية مشتركة من المقولات الأساسية التى يثرى بها منطق هذه العلوم.

ويقترح أحد هؤلاء اللغويين النقاد [1] وضع مرتبتين للفاعل الدلالى:

المسند إليه	ضد المسند
المرســـل	ضد المرسل إليه

مع تأويل الجمل لتتوافق مع هاتين المرتبتين، ففى جملة «حواء تعطى تفاحة لآدم» مثلا نجد أن حواء هى الفاعل لأنها نقطة الانطلاق فى العلاقة المزدوجة بين حواء والتفاحة من جانب وحواء وآدم من جانب آخر، مما يجعل حواء هى الفاعل المسند إليه وهى الفاعل المرسل فى الوقت نفسه، ويترتب على ذلك ضرورة التمييز بين الفاعل النحوى والفاعل الدلالى، ففى جملتين مثل (حواء تعطى تفاحة لآدم) و (آدم يتلقى تفاحة من حواء) يختلف الفاعل النحوى دون أن يتأثر بذلك الفاعل الدلالى الذى يظل كما هو، وأقصى ما هناك هو بروز لون من التنويع الأسلوبى الذى يستغله الأدباء فى الحالتين.

فهناك إذن أربعة أدوار يسبح فى فلكها الفاعل الدلالى، ويضاف إليها دوران ثانويان وتأخذ الرموز التالية:

الفــاعل ويرمــز له بحــرف	أ١
الموضــوع ويرمــز له بحــرف	أ٢
المرسل ويرمــز له بحــرف	أ٣
المرسل إليـه ويرمز له بحرف	أ٤
المســاعـد ويرمــز له بحــرف	أ٥
العــائق ويرمــز له بحــرف	أ٦

ولتطبيق هذه القوى الدلالية على الفلسفة الكلاسيكية مثلا فإن الهدف الأخير

---

(١) انظر المصدر السابق عن «علم الدلالة البنائى، بحث منهجى» ص٩٩ لمؤلفه Greimas.

يصبح هو «الرغبة في المعرفة» ويتم توزيع الأدوار الدلالية على النحو التالى :

الفاعل	هو	الفيلسوف
الموضوع	هو	العالم
المرسل	هو	الله
المرسل إليه	هو	الإنسانية
المساعد	هو	الروح
العائق	هو	المادة

كذلك يمكن تطبيق هذا النموذج الدلالى فى رأى (جريماس) على الأيديولوجية الماركسية فى مستواها الفعال بالشكل التالى :

الفاعل	هو	الإنسان
الموضوع	هو	مجتمع بلا طبقات
المرسل	هو	التاريخ
المرسل اليه	هو	الإنسانية
المساعد	هو	الطبقة العاملة
العائق	هو	الطبقة البرجوازية

ويضرب هذا الباحث مثلا آخر لتطبيق نموذجه عل حالة اقتصادية حديثة تكشف عن ظروف الاستثمارات فى المؤسسات الرأسمالية طبقا لرؤية رؤسائها الذين ينزعون إلى تحويلها إلى جملة من أنماط السلوك الضرورى ذات الطابع الأخلاقى مما يؤدى إلى توضيح بنيتها الفاعلية كما يلى :

- أما موضوع الاستثمار الأيديولوجى والهدف منه فهو نجاح المؤسسة وإنقاذها من الإفلاس، حتى أنه كثيرا ما يصور البطل عمله على أنه حمايتها كالطفل من العالم الخارجى الذى يتهددها.

- ويتمثل العائق فى التقدم العلمى والتكنولوجى الذى يهدد التوازن المستقر.

- أما المساعد فهو الدراسات التمهيدية للاستثمار، دراسة الأسواق والشركات والعوائد، وأهم من ذلك حدس المدير وفطنته فى معرفة أحوال السوق المالية مما يكاد يجعله بطلا أسطوريا.

- والمرسل فى هذه الحالة هو النظام الاقتصادى الذى يسند إلى البطل مهمة إنقاذ مستقبل المؤسسة عن طريق ممارسة حريته الفردية.

أما المرسل إليه فإنه لا يختلط بالفاعل هنا كما يحدث فى الحكايات الشعبية الأسطورية، وإنما يتمثل فى المؤسسة نفسها وما تدره من أرباح تعادل الزواج ببنت الملك فى هذه الأساطير (١).

ولعل هذا النموذج الأخير يذكرنا بوضوح بنظرية «بروب» فى التوزيع الوظيفى للأدوار والشخصيات فى الحكايات الشعبية الأسطورية، ويهمنا أن نعقد مقارنة سريعة بين المنهجين لنرى تأثير الشكلية الروسية فى البنائية المعاصرة من جانب آخر، على أن هناك حلقة وسطى لا ينبغى أن نغفلها فى هذا الصدد، وهى المحاولة الشبيهة بذلك والتى قام بها الناقد الفرنسى «سوريو» فى كتابه عن «٢٠٠,٠٠٠ موقف مسرحى» مع ملاحظة أن تحليله لهذه المواقف يتسم بالطابع الذاتى ولا يعتمد على أسس موضوعية كافية، وإن كان يعدّ امتدادا غير مقصود لما قام به «بروب» من قبل، وترجع أهمية فكرة «سوريو» إلى أنه طبق منهج التوزيع على الأعمال المسرحية كما نجد لديه إحصاء للأدوار أو الوظائف التى تقوم بها الشخصيات، وبعد أن تردد قليلا فى حصرها فى ٦ أو ٧ أدوار استقر على ٦ وظائف هى:

- الأسد لتمثيل القوة الموضوعية الموجهة.
- الشمس لتمثيل الخير المرغوب فيه والقيمة الموجهة.
- الأرض لتمثيل ما يحصل على الخير الذى يعمل من أجله الأسد.
- المريخ لتمثيل المعارض أو العائق.

---

(١) انظر المصدر نفسه بتصرف شديد من ص٢٣٨ إلى ٢٨٠ لمؤلفه Greimas

- الميزان لتمثيل الحكم الذى يهب الخير

- القمر لتمثيل المساعد الذى يعزز إحدى القوى السابقة [(١)].

ولاينبغى أن تروعنا مصطلحات «سوريو» الفلكية ؛ إذ إنها فى حقيقة الأمر شديدة القرب من مصطلحات «بروب» وتتفق معها للوهلة الأولى فى تحديد الممثلين الذين يقومون بأدوار تشكل العالم المصغر الدلالى للعمل الأدبى بعدد متقارب، وإن كان يؤخذ عليهما معا الطابع الشكلى البحت الذى يغفل العلاقات الممكنة بين هذه الشخصيات، فإذا قارنا هذين المنهجين بمنهج«جريماس» الدلالى أمكننا أن نضع أولا اللوحة التالية :

المنهج الدلالى	الفاعل	ضد	الموضوع
بروب	البطل	ضد	الأميرة أو والدها
سوريــو	القوى الموضوعية المتوجهة	ضد	ممثل الخير المرغوب للقيمة الموجهة

ثم يلاحظ ثانيا أن هناك بعض الصعوبات فى مقابلة الممثلين الآخرين، فمرتبة المرسل ـ والمرسل إليه كثيرا ما تختلط بالمرتبة الأولى وتتمثل فى شخصيتين فقط إحداهما هى البطل والمرسل فى الوقت نفسه والأخرى هى الموضوع والمرسل إليه، ويقابل المرسل عند «سوريو» الحكم الذى يهب الخير أما المرسل إليه فهو الأرض التى تتلقى هذا الخير، ويصعب تحديد هذه المقابلة بدقة عند«بروب». أما المرتبة الثالثة الخاصة بالمساعد والعائق فيكفى أنها تعبر عن قوتين إحداهما تجمع كل ما يؤدى إلى تحقيق الرغبة الأساسية فى العمل والأخرى تشير إلى ما يعرض فى طريق هذه الرغبة من عوائق سواء كان ذلك ممثلا فى شخص أو أكثر، أو غير ممثل فى شخص على الإطلاق، وإنما فى ظروف أو اعتبارات أدبية. أما فيما يتصل بالوظائف الباقية ـ كما رأيناها عند «بروب» ـ فإن «جريماس» يختصرها إلى عشرين وظيفة، ويضعها فى

---

(١) انظر :

Souriau E."200.000 Setuaciones dramaticas" Trad. Mexico1959.

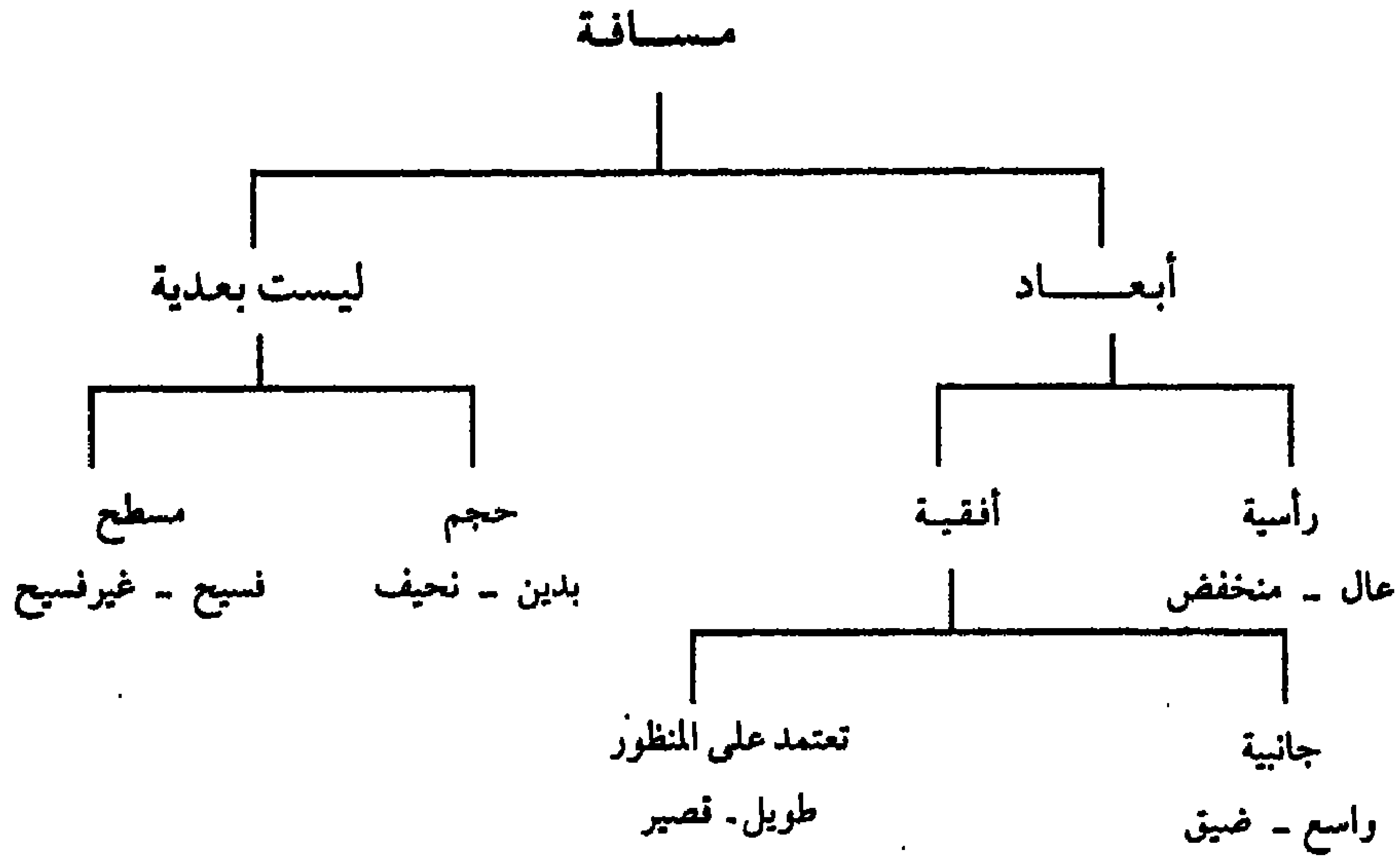
هيكل ثنائى - متبعا اتجاه الناقد الروسى نفسه - ويعتبر كل زوج من هذه الوظائف وحدة تقتضى ظهور ما يليها سياقيا، بحيث نجد أن «س» تؤدى الى «لا س»، وبالانفصال كذلك (س ضد لا س) كنوع من العلاقة التبادلية، بغض النظر عن تطورات الأحداث فى خط زمنى سياقى، ثم يصوغ من كل ذلك هيكلا بنائيا يربط فيه بداية القصة بعقدتها ونهايتها (١).

وسنرى فيما بعد أن هذا المنهج التوزيعى الدلالى كان له صدى كبير فى النقد البنائى المعاصر، وخاصة إذا أضفنا إليه طريقة «ليفى ستراوس» فى التحليل الأسطورى كما سندرسها فى مكانها من هذا البحث.

ويهمنا الآن أن نشير إلى أن منهج (جريماس) الدلالى عموما قد تعرض للنقد، فقد لوحظ عليه أنه - استلهاما للمنهج الصوتى - يقصر الوحدات المعجمية على تركيبة دلالية ثنائية، وأن أستاذه «جيلمسليف» سبق وأن أشار إلى أن النموذج اللغوى ينبغى أن يكون بسيطا ومستقضيا فى الوقت نفسه، أى شاملا لجميع الوقائع الملاحظة لا قائما على الاختيار، إلا أن تلاميذه اعتمادا على عالمية العقل لم يترددوا فى التضحية بالوقائع فى سبيل النموذج الجيد التصرر، وهذا بالذات ما يؤخذ على (جريماس) بالرغم من خصوبة منهجه وأصالته. ولنأخذ مثلا على ذلك دراسته للنظام الدلالى لكلمة (مسافة) على النحو التالى :

(١) انظر :

Mélétinski . " El analisis estructural y tipolgia bel Guento " Trad. Buenos Aires1974, p.197.



ودراسة نظام المسافة بهذا الشكل تنتهى بنا إلى تحديد فكرة «العرض» مثلا بأنها مجموعة الوحدات الدلالية الصغرى الآتية «جانبية، أفقية، بعدية، مسافية» مما يلاحظ عليه أنه نظام ذهنى وليس لغويا، فهو وليد المنطق، وبالرغم من أن له ما يبرره إلا أن ما يحدد البنية فيه هو الأشياء وليست الكلمات، كما أنه عندما يحدد الارتفاع بأنه رأسى والعرض بأنه أفقى جانبى فإنه لا يزيد على أن يحل كلمة محل كلمة أخرى مثلها فى الغموض أو الوضوح، فهو كما نقول يفسر الماء بعد الجهد بالماء، أو يعتمد على ما يسمى حديثا بما وراء اللغة أو التكرار، ويترتب على ذلك أن تظل المشكلة دون حل، وهذا ما تحاول المناهج الدلالية المعاصرة أن تبحث له عن مخرج الآن. وإن كان ذلك لا يلغى إضافاتها الثمينة وخاصة فى مجال الدراسات النقدية[1].

(١) انظر المصدر السابق عن «علم الدلالة» ص ١٢٠ لمؤلفه Guiraud.

تقييم عام لبنائية علم اللغة :

مع أن مصطلح البنية يعد أهم مصطلح لغوى حديث،إلا أن كثيرا من الباحثين يستخدمونه بمفاهيم مختلفة، فأحيانا يطلقونه على النظام الذى يشرح قابلية الكل لأن يتكون من أجزاء متضامنة، وأحيانا أخرى يطلقونه على الكل الذى تنتظم فيه عناصر ذات طبيعة محددة، ومن هنا ينتهون إلى نتائج مختلفة كذلك، فالبنائيون الأوربيون - خاصة مدرسة كوبنهاجن- يعتبرون الشكل - كما رأينا - الشىء الوحيد الجوهرى الدائم من وجهة النظر اللغوية، بحيث يشرحون المضمون تبعا لعلاقاته بالشكل طبقا لمنهجهم الاستنباطى، أما البنائيون الأمريكيون فهم يحللون عناصر هذا المضمون المحددة ويعرفونها على أساس علاقتها بالمجموع الذى ينتظمها لاكتشاف بنيتها طبقا للمنهج الاستقرائى.

ومهما كان الأمر فمما لا شك فيه أنه ابتداء من الأربعينيات أصبحت البنائية - أو الوظيفية كما تسمى أحيانا - محور اهتمام علماء اللغة والقوى المحركة لدراساتها أو المنهج السائد فيها، وكان من أهم ثمارها أنها أغرت الباحثين بالعودة إلى النظريات والأفكار العامة، وبرهنت على ضرورة تشكيل رؤى نظرية تهتدى بها بحوثهم، كما كان لها فضل الإصرار على دراسة اللغة من وجهة النظر الوصفية التوقيتية مما أدى إلى تصفية الأحداث اللغوية من ملابساتها المتغيرة، وكان من أهم نتائجها التركيز على النظم الكلية الشاملة وعدم تبديد الجهود فى التفاصيل الصغيزة أو محاولة استيعاب جميع البيانات، كما كان لها الفضل فى إحياء الاهتمام العميق بعلم الدلالة على أساس أنها تبحث عن البنية التعبيرية - وهى شكل التعبير الدال - وعن البنية الدلالية، وهى شكل المحتوى من ناحية أخرى، وهذا يعنى أنها كانت تميز فى المراحل الأولى بين النموذج اللغوى وبين الشخص الذى يتحدث أو يكتب والموقف الذى ينتج فيه النص باعتبار أن هذين العنصرين الأخيرين لا يدخلان فى تكوين البنية اللغوية، وقد قام هذا التمييز على أساس مبدأ الانبثاق البنائى أو دراسة اللغة فى نفسها، فاستبعد العوامل التنفيذية من الشخص والموقف محيلا العنصر الأول إلى علم النفس والثانى إلى علم الاجتماع، لكن المرحلة الأخيرة من بنائية اللغة كما رأينا قد واجهت مشكلة إنتاج النص أو توالده وربطتها بالجانب التاريخى التطورى عن طريق فكرة التحول التى تشرح تطور الأبنية انطلاقا من نقطة عدم التوازن الذى ينجم

عن تأثيرات خارجية تقوم بتحريك الأبنية الداخلية للغة وتحدد سلوكها التوليدى. وبعد أن كان علم اللغة يركز اهتمامه على الشيء المتلقى أو المادة اللغوية فحسب أخذ يرتبط بشكل متزايد بنظرية علم الاتصال والسيميولوجيا مما جعله يعنى بدائرة الإرسال كلها(مرسل ـ رسالة ـ مرسل إليه) مما انتهى به إلى إعادة وضع الشخص والموقف فى مكانهما الحقيقى من العملية اللغوية (١).

ويهمنا فى نهاية هذا العرض أن نشير إلى أن علم اللغة قد ظفر فى الأوساط الجامعية العربية باهتمام لم يظفر به علم آخر من العلوم الإنسانية. حيث تكونت لدينا ـ خاصة فى كلية دار العلوم ومن ينتمى إليها ـ مدرسة من الباحثين الذين استوعبوا بعمق مكاسب علم اللغة الحديث وتشربوا أهم مبادئه، وأصبحوا يتناولون قضاياه بدقة علمية ترقى إلى أحدث مستوى فى الدراسات اللغوية (٢).

وإذا كان لنا أن نضرب مثلا على جدية أعمال هذه المدرسة وأهمية مكاسبها أحيانا فيكفى أن نقرأ أحدث دراسة كبرى للغة العربية من منظور بنائى يعتمد على مقولات علم اللغة الحديث كما نجدها فى كتاب الدكتور تمام حسان «اللغة العربية : معناها ومبناها» فهو كما نرى حتى فى عنوانه لا يستطيع أن يبعد عن تلك الصفة البنائية وإن كان لا يستخدم مصطلح البنائية بطريقة منهجية منظمة، بل يستعيض عنه بمصطلحات أخرى مثل «الخصائص التركيبية» التى يحددها بأنها «مبان للمعانى والمعانى غايات لها» ثم لا يلبث أن يحدد هذه المعانى ـ على طريقة المدرسة الأمريكية ـ بأنها «معان وظيفية» (٣).

وليس بوسعنا فى هذا المجال أن نتبع بالتفصيل نقاط القوة والضعف فى هذا البحث ويكفى أن نشير إلى أنه يقبض بمهارة كبيرة على بضعة متوقدة من الفكر البنائى الحديث وينضج بها دراسة اللغة العربية، لكنه يقف عند المنابع الأولى لهذا الفكر ـ خاصة ما كان معروفا فى الخمسينيات من آراء «سوسيور» و «بلومفيلد» ، دون أن يتتبع تطوراته الأخيرة.

---

(١) انظر : Dubois, lean, Estructuralismo y linguistica, Trad. Barcelona1973, p.47.

(٢) يعد الدكتور إبراهيم أنيس رائد هذه المدرسة التى نخص منها بالذكر الدكتور عبد الرحمن أيوب ودراسته الصوتية والدكتور كمال بشر ودراساته الدلالية.

(٣) انظر : اللغة العربية : معناها ومبناها ـ القاهرة ١٩٧٣ ص ٢٩ .

فهو يدرس العلاقة بين اللغة والكلام باستفاضة كبيرة [١]، لكن دون أن يتجاوز المرحلة التى بدأها «سوسيور» فى ثنائياته، وحتى دون أن يشير إليه، وبهذا يغفل إضافات «جيلميسليف» وتعديلات علماء اللغة المحدثين كما رأينا. ومن هنا فهو يكرر بعض الآراء التى روجعت وعدلت عشرات المرات مثل حديثه عن المعجم «كمعين صامت هادئ مستعمل بالقوة لا بالفعل شأنه فى ذلك شأن اللغة كلها حيث عبر عنها أحد العلماء بقوله أنها: احتياطى صامت» [٢] ولو سلمنا بهذا لألغينا علم الدلالة البنائى ومكاسب حلقة براغ وكثيرا من النظريات الحديثة.

ويقدم أحيانا بعض المبادئ الأساسية بتردد شديد مثل قوله عن قيم المخالفة «ويمكن الزعم أن كل نظام لغوى ينبنى أساسا على مجموعة من القيم الخلافية التى بدونها لا يكون اللبس مأمونا ولا الكلام مفهوما [٣]» ولعلنا نذكر أن هذا من مبادئ «سوسيور» الأولى التى أصبحت شيئا مفروغا منه فى جميع الدراسات العلمية اللغوية لا زعما يمكن للباحث أن يقول به أليوم. كذلك نراه يستخدم مقارنة «سوسيور» اللغة بالشطرنج دون أن ينسبها لصاحبها، ويمكن التجاوز عن ذلك لتخففه من الأسماء الأجنبية فى كتابه، لكنه يقصر أهميتها على المنظور الوصفى، ويستبعد إمكانية تطبيقها على المعجم لأنه يسلب عنه صفة النظام، على عكس ما يفعل البنائيون ابتداء من حلقة براغ حتى الآن، ويؤكد أن الأساس فى الرمز اللغوى هو الاعتباط والعفوية[٤]، وهذا كما رأينا من مبادئ مدرسة جنيف التى تعرضت للتعديل والتثقيف عدة مرات. ويوضح الفرق بين «الأصوات» و «الصوتيات» دون أن يشير إلى أن هذا التمييز من صنع علماء «حلقة براغ اللغوية»: لكنه يتبع فى كل ذلك تصورا خاصا عن مكاسب علم اللغة كملكية مشاعة يتداولها الجميع دون حاجة إلى تحقيق الإسناد.

ولعل هذا يذكرنا بعبارة «جاكوبسون» من أن اللغة هى الشيء الوحيد الذى لا يمكن تأميمه: لأنها تولد كملكية جماعية لا خاصة؛ إذ لو كانت خاصة لفقدت

---

(١) بدأ هذه الدراسة فى كتابه الأول «مناهج البحث فى اللغة».

(٢) انظر: اللغة العربية: معناها ومبناها ص ٣٢ و ٤٠.

(٣) نفس المصدر السابق ص ٣٤.

(٤) نفس المصدر السابق ص ٣١٩.

قدرتها على التوصيل، لكن اللغة شيء والمبادئ العلمية التى تستخدم فى دراستها شيء آخر، وإذا كنا قد استبحنا لأنفسنا أن نأخذ على هذا العالم القدير بعض الهنات اليسيرة فينبغى أن نذكر له، من ناحية أخرى، تمثله العميق للمبادئ التى درسها بحيث نرى «الروح البنائى» يسرى فى أعماله، فهو كثيرا ما يستخدم الجداول للتعبير عن العلاقات والتفريعات اللغوية، كما يهتم بشرح القرائن المعنوية واللفظية على أساس تحليل البنية اللغوية، ويستثير نظرية النظم عند عبد القاهر ليشرحها على ضوء فكرة العلاقات السياقية فيكسر بذلك الحاجز الذى يعزل الدراسات اللغوية عن الدراسات البلاغية، ويمهد الطريق لنوع من العلوم نحن فى أشد الحاجة إليه الآن وهو علم الأسلوب الذى يراجع جميع التطورات البلاغية القديمة ويعيد وضعها وصياغتها على ضوء علم اللغة الحديث من جانب وعلى ضوء النظريات السيميولوجية من جانب آخر، وما زلنا فى انتظار هذا النوع من اللغويين النقاد ـ وما كان أكثرهم عندنا فى تراثنا القديم ـ الذين يجمعون بين المعارف العلمية والجمالية ويستخدمون نتائج علم لإثراء الآخر، دون أن يصيبهم التخصص بضيق الأفق والقصور، أو يفقدوا قدرتهم على التصورات النظرية الفلسفية الخلاقة فيقعون فى مستنقع الجزئيات الآسن الخالى من الحركة كما انتهى إليه أمرنا فى الدراسات البلاغية التقليدية.

ولابد من التأكيد فى نهاية الأمر على أن علم اللغة الحديث عندنا مدعو لأن يقوم بنفس الدور الرائد الذى قام به فى الفكر العالمى الحديث، بحيث يصبح العلم البنائى النموذجى الذى تهتدى به كل العلوم الإنسانية، وخاصة النقد الأدبى الذى يمثل مشكلة حقيقية فى أوساطنا الجامعية والفكرية، إذ يتراوح بين السلفية المؤسية والفوضوية الغالبة ويحتاج إلى جهد أجيال لتقنين مناهجه وتأصيلها.

قــوام النظـريــة ومشـاكلــها

- ماهى البنية والبنائية.
- تطبيقاتها فى العلوم الإنسانية.
- البنية والتاريخ : معركة الوجودية والماركسية.

ما هى البنية والبنائية

مصطلح البنية :

تشتق كلمة بنية فى اللغات الأوربية من الأصل اللاتينى "Stuere" الذى يعنى البناء أو الطريقة التى يقام بها مبنى ما، ثم امتد مفهوم الكلمة ليشمل وضع الأجزاء فى مبنى ما من وجهة النظر الفنية المعمارية وبما يؤدى إليه من جمال تشكيلى، وتنص المعاجم الأوروبية على أن فن المعمار يستخدم هذه الكلمة منذ منتصف القرن السابع عشر[1].

ولا يبعد هذا كثيرا عن أصل الكلمة فى الاستخدام العربى القديم للدلالة على التشييد والبناء والتركيب، وتجدر الإشارة إلى أن القرآن الكريم قد استخدم هذا الأصل نيفا وعشرين مرة على صورة الفعل «بنى» أو الأسماء «بناء» و «بنيان» و«مبنى». لكن لم ترد فيه و لا فى النصوص القديمة كلمة «بنية» [2] وقد تصوره اللغويون العرب على أنه الهيكل الثابت للشىء، فتحدث النحاة عن «البناء» مقابل الإعراب، كما تصوروه على أنه التركيب والصياغة، ومن هنا جاءت تسميتهم «للمبنى» للمعلوم و «المبنى» للمجهول.

ويتميز الاستخدام القديم لكلمة بنية فى اللغات الأوروبية بالوضوح فقد كانت تدل على الشكل الذى يشيد به مبنى ما، ثم لم تلبث أن اتسعت لتشمل الطريقة التى

---

(١) انظر : Parain-Vial, Jeanne,"Analyses structura les et idéologues structuralistes, Toulouse1969, Trad. B.A.1973,P.9

(٢) انظر المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم وضع الأستاذ محمد فؤاد عبد الباقى ـ القاهرة ١٣٧٨هـ ص١٣٦.

تتكيف بها الأجزاء لتكون كلا ما سواء كان جسما حيا أو معدنيا أو قولا لغويا، وتضيف بعض المعاجم الأوربية فكرة التضامن بين الأجزاء، وهى فكرة منظور إليها ضمنا فى التعريف الأول لأن المبنى ينهار إن لم يكن هناك تضامن بين أجزائه، وعلى هذا الأساس فإن البنية هى ما يكشف عنها التحليل الداخلى لكل ما؛ والعناصر والعلاقات القائمة بينها، ووضعها، والنظام الذى تتخذه. ويكشف هذا التحليل عن كل من العلاقات الجوهرية والثانوية، معتبرا أن النوع الأول هو الذى يكون البنية التى تعد هيكل الشيء الأساسى أو التصميم الذى أقيم طبقا له، والذى يمكن الوصول إليه واكتشافه فى أشياء أخرى شبيهة، أى أننا نرى منذ البداية ظهور فكرة المقارنة للتعرف على البنية، لأن البنية تتيح الفرصة لمقارنة الأشياء المتعددة فى الواقع، وهذه الفكرة نفسها فى أصل المصطلح اللغوى هى التى تجعله يتحول فيما بعد إلى منهج خاص [1]. وربما كان تعريف البنية عموما بأنها كلٌّ مكونٌ من ظواهر متماسكة، يتوقف كل منها على ماعداه، ولا يمكنه أن يكون ما هو إلا بفضل علاقته بما عداه، هو أبسط تعريف للبنية حتى الآن يسمح لنا بالتقدم فى تحليل خصائصه الاصطلاحية.

خصائص المصطلح:

وإذا انتقلنا إلى المفهوم الاصطلاحى لكلمة البنية وجدنا أنها تتميز بثلاث خصائص هى: تعدد المعنى والتوقف على السياق والمرونة.

- أما تعدد المعنى فسرعان ما سنكتشفه فى الصفحات التالية عندما ندرك أن كل مؤلف كبير يقدم تصوره الخاص عن البنية، وهذا يقتضى التحليل لكلمة البنية لدى كل مؤلف، وأحيانا لدى المؤلف نفسه فى كل كتاب على حدة، ومثال ذلك ما نراه عند «ليفى ستراوس» فى «الأنثروبولوجيا البنائية» من جانب ومجموعة دراساته «الأسطورية» من جانب آخر على ما سنعرض له فى حينه، وكذلك نرى البنية عند الفيلسوف «فوكو» مختلفة عنها عند الناقد الأدبى «بارت»، وكل هذا يقتضى

---

(١) انظر: Pouillon, Jean, Problemas du structuralisme, Paris1966. Trad. Mexico1975,p.3.

من الباحث حذرا شديدا فى تحليله لهذا المصطلح، وخاصة عندما يرتبط بكلمات أخرى متعلقة به مثل «الوظيفة» و «النظام» والعمليات المتصلة بهما.

ويحدد بعض الباحثين البنية بأنها ترجمة لمجموعة من العلاقات بين عناصر مختلفة أو عمليات أولية، على شرط أن يصل الباحث إلى تحديد خصائص المجموعة والعلاقات القائمة فيما بينها من وجهة نظر معينة، ومع ذلك فمن الملاحظ أنه كلما اجتمعت بعض العناصر فى كلٍّ ما نجمت عنها أبنية يتسم تركيبها بالاطراد، هذا الكل هو ما يسمى بالنظام، وظاهرة تركيب النظام طبقا لنوع من الاطراد هى التنظيم، وتعتبر فكرة العلاقة صائبة على مستوى الأبنية، ولكنها عندما تدخل فى التنظيم تكتسب عنصرا جديدا هو الاتصال، فالبنية تتميز بالعلاقات، والتنظيم بالتواصل بين عناصره المختلفة. وعلاقة التواصل هى الوظيفة التى تقوم بها العناصر فى النظام. وطبقا لهذا فإن التحليل البنائى يبحث عن مجموعة العناصر وعلاقاتها المتشابكة، أما التحليل الوظيفى فهو يهدف إلى اكتشاف عمليات التواصل داخل النظام نفسه.

- ويتوقف مفهوم البنية على السياق بشكل واضح، حتى أن الفكر البنائى يعد من هذه الناحية فكرا لا مركزيا؛ إذ إن محور العلاقات لا يتحدد مسبقا وإنما يختلف موقفه باستمرار داخل النظام الذى يضمه مع غيره من العناصر. وقد لعب علم اللغة دورا حاسما فى تحديد هذا المفهوم عندما انتهى إلى أنه لا يمكن تحديد أى عنصر منفصل إلا بعلاقته الخلافية مع العناصر الأخرى، ويميز بعض الباحثين فى هذا الصدد بين نوعين من السياق: نوع يستخدم فيه مصطلح البنية عن قصد، ولهذا يقوم فيه بوظيفة حيوية مهمة، وسياق آخر يستخدم فيه بطريقة عملية فحسب، ومن أمثلة الاستخدام الأول ما نجده فى الفلسفة والاجتماع وعلم النفس الذى يعتمد على نظرية (الجشطالت) ومن أمثلة الاستخدام الآخر ما نجده فى بعض الدراسات الرياضية.

- أما الخاصية الثالثة (المرونة) فهى نتيجة لما سبق؛ إذ إن مصطلح البنية لا يخلو من إبهام واختلاط ويلعب السياق دورا رئيسيا فى تحديده مما يجعله مرنا بالضرورة؛ فتتناوب عليه عمليات توصيفية مختلفة سواء كانت علمية بحتة أو فلسفية أو

جمالية، وتعود هذه المرونة أيضا إلى نسبية مفهومه وغلبة جانب الشكل والعلاقات عليه، ولذلك يقول أحد كبار البنائيين :

«نظرا لأن البنائية ليست مدرسة ولا مذهبا أدبيا فإنه لا مبرر لقصرها مقدما على التفكير العلمي، بل لابد من وصفها - لا تعريفها - بأكبر قدر من السعة والمرونة، على أننا لا بد أن نعترف بأن هناك بعض الكتاب والفنانين ممن يمارسون البنائية ، لا كمجرد موضوع للتفكير وإنما كتجربة مميزة على مستوى الخلق تتعدى مجرد التحليل الذهني، ولهذا يمكن أن نطلق اسم «الإنسان البنائي» على الإنسان الذى لا نعرفه بأفكاره ولا بلغته، وإنما بخياله أو طريقة تصوره للأشياء، أى بالطريقة التى يعيش بها البنية فى داخل نفسه، ولهذا فإن البنائية بالنسبة لمن يستفيد منها إنما هى نشاط إنسانى قبل كل شيء» (١)، ويمكن وصف هذا النشاط على أساس أنه وعى ببعض المبادئ المنهجية التى لا تمثل مذهبا وإن كانت قد تصدرت كمنهج للعصر الحديث.

التصوران الوظيفي والمنطقى :

ونعود إلى مصطلح البنية لنجد أنه يثير بعض الإيحاءات التى يتفق عليها عامة الباحثين، ومنها مثلا أن البنية عبارة عن مجموعة متشابكة من العلاقات، وأن هذه العلاقات تتوقف فيها الأجزاء أو العناصر على بعضها البعض من ناحية وعلى علاقتها بالكل من ناحية أخرى.

لكن النشاط البنائى لا يعتمد على مجرد العمل بهذه الإيحاءات، فيؤكد «ليفى ستراوس» مثلا أن محاولات البنائية لاكتشاف النظام فى الظواهر لا ينبغى أن تصبح إدخالا للواقع فى نظام جاهز مسبق، وإنما تقتضى إعادة إنتاج هذا الواقع وبنائه وصياغة نماذجه هو لا بأشكال تفرض عليه؛ لأن أية أسطورة أو فكرة فلسفية أو نظرية علمية لا تحتوى على مضمونها فحسب، وإنما تخضع لنوع من التنظيم المنطقى، هذا التنظيم يقودنا إلى حالات مطردة وملاحظات مشتركة بين هذه الظواهر، ولهذا فمن الضرورى أن نستخدم مصطلحات محددة مثل النظام والبنية.

(١) انظر : Barthes, Roland .Ensayos Criticos, Trad. Barcelona,1971.P260 .

ويبدو أن البنية لا توجد مستقلة عن سياقها المباشر الذى تتحدد فى إطاره، ومن هنا فإن التعريفات الاجتماعية والتاريخية والثقافية والاقتصادية والأدبية للبنية لا تجعل بوسعنا استنتاج تعريف عام دقيق، ويظل أمامنا أحد احتمالين:

فإما أن تعتمد البنية على تصور وظيفى، وإما أن تكون ذات طابع فرضى استنباطى. ويمكن أن تعتمد فى الحالة الأولى على القيم الخلافية بحيث يتحدد كل عنصر من عناصر البنية بتقابله واختلافه عن العناصر الأخرى، كما تقوم البنية نفسها بوظيفتها كعنصر جزئى مندمج فى كل أشمل، أو أن تعتمد على قيم التشابه التى تحدد لنا بنيتين مختلفتين تماما فى مضمونهما ولكنهما متفقتان تماما فى مظهرهما العرفى أو الشكلى.

هذا التصور الوظيفى يركز فى كل حالة على السياق الذى ترد فيه البنية، وقد استخدمه علم اللغة منذ القدم فى علاجه لمشكلة الترادف - أى توافق المعنى واختلاف اللفظ - والمشترك اللفظى - أى اختلاف المعنى واتفاق اللفظ - إلا أنه قد بدأ استخدامه كما رأينا بطريقة علمية ابتداء من مدرسة جنيف ومرورا بالشكلية الروسية وحلقة براغ، والنموذج الواضح لهذا التصور هو علم الصوتيات الذى يرى فى الوحدات الصوتية «الفونيمات» أو الحروف عناصر ذات معنى؛ ولكنها لا تكتسب معناها إلا بدخولها فى نظام أشمل منها، وقد استخدم «ليفى ستراوس» هذا التصور الصوتى فى دراسته لظاهرة القرابة فى المجتمعات البدائية كما سنرى فيما بعد.

أما المحاولات البنائية التى تهتدى بالعلوم الرياضية - لا بالصوتيات - فإنها تركز على التصور الفرضى الاستنباطى؛ وترى أن البنية ترتبط عموما بهيكل منطقى، وأنها كنظام تعد نتيجة لتطبيق نوع من الفروض التى تتفرع عن نظرية ما، مهما كان شكل هذه النظرية، ويمكن فى بعض الأحيان أن نصل إلى تركيب نماذج نستطيع التحقق من مدى صدقها (١).

---

(١) انظر : Prockmann, El extructuralismo, Trad. Barcelona, 1974, P.15

البنية والواقع والنموذج :

يبحث البنائيون فى الواقع الإنسانى عن مظاهر الثبات والاستقرار التى يمكن أن ترتكن عليها المعرفة العلمية الحقيقية ، وإذا كان هذا يذكرنا بأفلاطون الذى أراد أن يقيم نظرية المعرفة على أساس الخصائص الدائمة للواقع أو المثل ، لا على أساس الأشكال المتغيرة فإن جوهر أفلاطون أو مثله ليست هى البنية التى يتحدث عنها المحدثون ، فهم يحاولون أن يدركوا الواقع من خلال بعض الهياكل المحددة أو النماذج التى يصفونها ويشرحون بها الظواهر .

فالبنية إذن ليست فكرة «تجريدية» بالمعنى العام لهذا المصطلح الخالى من الخصائص الفردية الدقيقة ، ولكنها موضوع للدراسة «مستخلص» من الوقائع القريبة المعقدة ، وبهذا المعنى يدور الحديث عن بنية اللغة أو بنية القرابة أو بنية الفنون ، فهى وحدة مستقلة تكتسب واقعيتها فى حالاتها المتعددة ، ولا ينبغى أن نخلط بينها وبين مجرد تجمع العناصر التى تتكون منها المادة أو الآلة أو الجهاز العضوى الحى ، فهى وإن كانت تندرج فى قلب الواقع إلا أنها أبعد من السطح المباشر المنظور ، ولذلك فإن البنية تكشف عن الجانب الخفى للأشياء . فبنية مجتمع ما مثلا تعد شيئا مختلفا عن مجموعة العلاقات الاجتماعية ؛ إذ إن علاقة التبادل قائمة قبل الأشياء المتبادلة ، وبنية الأسطورة هى الأسطورة التى يشار إليها بالتنويعات التى تتصل بموضوع أساسى ، ويحاول التحليل البنائى بإغفال الجوانب العرضية الثانوية أن يكتشف «الشفرة» السرية التى تربط مختلف مناحى النشاط الإنسانى والتى تشمل تنظيماته الاجتماعية وحياته الاقتصادية ولغته وإبداعاته الفنية ، وتحاول البنائية أن تكتشف فى جميع هذه المجالات ما قد تسميه بالبنية أو المرتبة أو الهيكل أو التصور ، وتعنى به دائما وجهة النظر الثابتة أو المجموعات المتكاملة المغلقة أو العوامل المستمرة فى عملية تسلسل النشاط الإنسانى المضبوطة ، وبهذا الشكل فإن فكرة الشمول المنتظمة تبدو من المحاور الأساسية للتحليل البنائى ، وتضمن الوصول إلى الموضوعية الحقيقية فى الصياغة الدقيقة للقوانين العامة .

على أن البنية فى استخدامها العلمى إنما هى وصف للنموذج لا للواقع المباشر ، وتعتبر كلمة نموذج من الكلمات الثرية المعقدة ، فقد تشير إلى مجرد أنماط ذهنية

تساعد الإنسان على فهم الواقع ، إلا أنها قد تطلق على بضعة حية من هذا الواقع نفسه ، وعلماء الرياضيات والطبيعيات هم الوحيدون الذين يمتازون بقدرتهم على التخلص من هذا الإبهام والخلط نظرا لطبيعة علومهم ، فبوسعهم دراسة الأشكال العقلية فى حد ذاتها بغض النظر عن تطبيقاتها العملية ، والنموذج بالنسبة لهم هو الهيكل الذى يقيم مجموعة من التصورات والرموز والذى لا وجود له إلا فى الفكر الإنسانى ، أما فى العلوم الأخرى فإن الأمر يحدث على العكس من ذلك ؛ إذ يتم تحديد النموذج بالعناصر الواقعية مما يجعله حينئذ ينطبق على البنية كجوهر ، ومن هنا يمكننا أن نميز فى استخدام مصطلح البنية اتجاهين كثيرا ما يشتبهان :

اتجاه يطلق البنية على مجموعة مكونة من عناصر ذهنية تقدم تصورات محددة عن الواقع ؛ واتجاه آخر يطلق البنية على مجموعة العلاقات القائمة بين الأشياء فى الواقع نفسه ؛ فهى فى الحالة الأولى نموذج عقلى وفى الحالة الأخرى جوهر واقعى [1].

شروط النموذج :

وينبغى أن نشير إلى أن الاتجاه الأول أكثر تماسكا وقوة من الوجهة الفلسفية ، وقد وجد فى المفكر الفرنسى الكبير «ليفى ستراوس» أكبر مدافع عنه ، وهو وإن كان يقصر دراسته على الجانب الأنثروبولوجى إلا أنه يقدم أنضج تصور للنظرية البنائية من خلال هذه الدراسة ؛ فهو يؤسس وينظر لمبادئ البنائية متخذا أمثلة من مجال علمه الخاص ، ويبدأ بالتأكيد على تصور أساسى عنده وهو أن فكرة البنية الاجتماعية لا تشير إلى الواقع التجريبى ، وإنما إلى النماذج التى يتم تكوينها طبقا لهذا الواقع ، وهنا يظهر الفرق عنده بين فكرتين متقاربتين إلى درجة أنهما كثيرا ما تختلطان ، وهما «البنية الاجتماعية» و «العلاقات الاجتماعية» فهذه الأخيرة هى المادة الأولية التى تستخدم لتكوين النماذج التى توضح البنية الاجتماعية ذاتها ، هذه البنية التى لا يمكن حصرها فى مجموعة العلاقات القابلة للملاحظة فى مجتمع محدد .

ويهدف البحث النهائى إذن إلى معرفة هذه النماذج ، ممايجعله متصلا بعلم المعرفة

---

(١) انظر كتاب التحليل البنائى والأيديولوجية البنائية المشار إليه من قبل ص ٢٦ لمؤلفه Parain-Vial.

أكثر من اتصاله بأى علم محدد، لأنها لا تتوقف على المادة الأولية وإنما على طريقة تصورها وتشكيلها. ويرى «ليفى ستراوس» أنه ينبغى أن تتوافر لهذه النماذج عدة شروط كى تقربنا من إدراك البنية، من أهمها مايلى:

أولا : تتميز البنية بخاصية مهمة وهى أنها نظام يتمثل فى عناصر إذا عدلت كلها أو بعضها أدى هذا بالضرورة إلى تعديل فى بقيتها.

ثانيا : ينتمى كل نموذج إلى مجموعة من التحولات، ويتطابق كل تحول مع نموذج من نفس القبيل، بشكل يجعل مجموع هذه التحولات يكون مجموعة من النماذج.

ثالثا : تتيح لنا معرفة هذه الخصائص أن نتوقع طريقة رد الفعل لدى النموذج عند تعديل أى عنصر من عناصره.

رابعا : ينبغى تكوين النموذج بشكل يجعل قيامه بوظيفته كافيا لتغطية جميع الوقائع الملاحظة [1].

ومن المألوف أن نجد أنه يكفى نموذج واحد لشرح الظواهر كلها، وقد يحتاج الأمر على الأكثر إلى عدد محدود من النماذج التى نختار منها أصلحها وأوفاها، ويترتب على ذلك أن البنية المناسبة هى الأبسط من غيرها والتى تسمح بتفسير أكبر قدر من الظواهر، ويرى هذا المؤلف نفسه أن النماذج الشعورية واللغوية قد تغطى الأبنية المقابلة لها لأنها تفسيرات ثقافية دائما، أما النماذج اللاشعورية فإن إمكاناتها أكبر لمطابقة الظواهر المدروسة، ومن هنا فإن مجموعة محدودة من الأبنية البسيطة ونماذجها اللاشعورية القابلة للتحول والتغيير تكفى لشرح جميع الظواهر وتصلح كى تكون موضوعا لنوع من التصريف الشكلى.

ويوضح «ليفى ستراوس» طريقته فى التحليل البنائى واكتشاف النموذج فيه عن طريق مثل موسيقىّ طريف، فلنفترض أن الحياة قد محيت من وجه الأرض بعد كارثة مدمرة كبرى، وأن مخلوقات أخرى من كواكب بعيدة جاءت تبحث فى بقايا الإنسان لتدرس ما كانت عليه حضارته، فسوف يجدون بعض الصعوبات فى إعادة تكوين

---

(١) انظر المصدر المشار إليه من قبل عن «الأنثروبولوجيا البنائية» ص ٢٥١ لمؤلفه Lévi- Strauss.

وتصور اللغات وأبجدياتها، ولكنهم سينجحون فى مهمتهم فى نهاية الأمر، ويمضون فى استكمالها حتى يعثروا على نوتة موسيقية يظنونها لغةأخرى ويحاولون فض أسرارها، وعندئذ سيأخذون فى قراءة المدارج والمقامات الموسيقية واحدة إثر الأخرى بادئين من أعلى الصفحة، ولكنهم سرعان ما سيدركون أن هناك مجموعات من الرموز التى تتكرر بانتظام فى فواصل معينة. كما أن بعض الرموز الأخرى المختلفة فيما بينها تمثل تشكيلات متناسقة متوافقة، عندئذ سيتساءلون عما إذا كان من اللازم قراءة هذه الوحدات بالتوالى أم أنه لابد من إدراكها بشكل كلى شامل؛ فإذا انتهوا إلى هذه النتيجة الثانية أصبحوا قاب قوسين من فهم تناسق الأنغام، وأدركوا أن جميع الرموز الموضوعة فى خط رأسى تمثل وحدة كبيرة مكونة من مجموعة من العلاقات، وبهذا تتكشف أمامهم طبيعة التنظيمات الموسيقية وتتميز فى نموذجها عن اللغات الإنسانية. وسنجد أن «ليفى ستراوس» يستغل هذا التصور بالذات فى دراسته البنائية للأساطير.

البنية وقوانينها عند التوليديين:

هناك مدرسة بنائية تطلق على نفسها «التوليدية» وأكبر ممثليها هما العالم النفسى «جان بياجيه» والناقد الكبير «لوسيان جولدمان» ويقدم الأول تصورا نظريا متكاملا عن البنية بينما يتولى الآخر تطبيق هذا التصور فى مجال الدراسة الاجتماعية للأدب[1]. وفى محاولة أولى لتعريف البنية يرى «بياجيه» أنها نظام من التحولات يتضمن قواعد خاصة - كنظام - بمعنى أنها تختلف عن خصائص العناصر المكونة له، وتتم المحافظة عليه أو إثراؤه من خلال لعبة التحولات نفسها التى لا تتجاوز حدود النظام ولا تلجأ لعناصر خارجية عنه، وعلى هذا فإن البنية تتضمن ثلاث خصائص هى الشمول والتحول والتحكم الذاتى.

ويجدر بنا قبل أن نرى ما يقصده «بياجيه» بكل من هذه الخصائص الحيوية أن نشير

(١) انظر الفصل الخاص باجتماعية الأدب فى دراستنا عن «منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى». والترجمة العربية لهذا الكتاب نفسه المنشور فى دمشق.

إلى محاولته الثانية للقرب من مدلول البنية حيث يرى أن المنظِّر يستطيع فى مرحلة متقدمة أن يقدم صياغة شكلية للبنية يمكن ترجمتها فى معادلات منطقية رياضية، على أن يكون مفهوما أن هذا شيء مختلف عن البنية ذاتها كما يمكن لهذا المنظِّر أن يعتمد على نموذج جبرى، ومن هنا فإنه توجد درجات مختلفة للصياغة تتوقف على ما يقرره المنظر، كما تتوقف كيفية البنية التى يكتشفها على طبيعة كل فرع من فروع البحث (١).

- ويمكن فهم خاصية الشمول فى البنية ابتداء من تعريفها نفسه، إذ يجمع الباحثون على التمييز بين البنية والعناصر المضافة التى تتكون من أشياء مستقلة، فالبنية تتكون بدورها من عناصر فى حقيقة الأمر، لكنها خاضعة لقوانين تتحكم فى النظام بأشمله؛ وتسمى قوانين التركيب. ولا تقتصر على مجرد تداعيات تجمعية متراكمة، ولكنها تضفى على المجموع صفات تميزه بهذا الاعتبار عن العناصر المكونة له. فمثلا لا توجد الأرقام الصحيحة بشكل منعزل؛ ولم يتم اكتشافها بأى نظام كى تتجمع بعد هذا فى كلٍّ؛ ولكنها تتضح فحسب نظرا لتتابع الأرقام وتكوينها لمجموعات أو أجسام أو حلقات. فموقف البنائية من المجموعات يختلف عن موقف واضعى هياكل التداعى الذرية أو الجزئية أو الذين يعتدون بالمجموعات السطحية الطافية؛ إذ إنه موقف علائقى ما يهم فيه ليس هو العنصر ولا الكل الذى يفرض نفسه بطريقة لا نعرف كيفيتها ولا مميزاتها؛ وإنما المهم هو العلاقات التحليلية بين العناصر أو عمليات التركيب؛ بحيث يكون الكل هو نتيجة هذه العلاقات القائمة فى عمليات مقصودة تتركب فيها الوقائع الموضوعية وبهذا تصبح قوانينه هى قوانين النظام الشامل نفسها.

- وإذا كانت خواص الكل البنائى تنجم عن قوانين تركيبية فإنها تصبح حينئذ أبنية طبيعية لا تكف عن كونها بانية مبنية متحولة؛ مما يؤكد قابليتها للفهم اعتمادا على هذه العملية البنائية نفسها. ومعنى هذا أن النشاط البنائى يتمثل فحسب فى نظام التحولات. وقد يبدو هذا غريبا للوهلة الأولى إذا تذكرنا بداية البنائية اللغوية عند «سوسيور» وإن كنا لا ننسى أنه كان يتحدث عن الأنظمة وخصائص قوانين التركيب

---

(١) انظر: Piaget, Jean, "Le structuralisme" Paris 1968, Trad. Buenos Aires 1971, P.10.

والتوازن التوفيقى، أو إذا تذكرنا بنائية الجشطالت النفسية التى كانت تتناول أشكالا كلية من التلقى الثابت، لكن ـ كما يقول بياجيه ـ ينبغى أن نحكم على أى تيار فكرى بمبادئه الناضجة لا ببدايته الأولية، ونفس هذه البدايات اللغوية والنفسية كانت تشير إلى قضايا التحول وتمضى نحوها، فالنظام التوفيقى للغة ليس ثابتا، بل يقبل أو يرفض التحديد طبقا لحاجاته المحددة ومقابلات نظمه وارتباطاتها، وقبل مولد «النحو المتحول» على يد «تشومسكى» حديثا قام تلامذة «سوسير» ـ خاصة «بيلى» ـ بتطوير فكرة التوازن الديناميكى وتطبيقها على علم الأسلوب وتنويعاته الفردية النشطة، وعلى هذا فإن المدرسة التوليدية ترى أن جميع الأبنية المعروفة ـ ابتداء من المجموعات الحسابية الأولية إلى أبنية القرابة ـ إنما تعتمد على التحولات، لكن هذه التحولات ربما كانت غير زمنية (١+١=٢ فورا ـ ٣ تعقب ٢ دون أى فاصل) أو زمنية (إذ إن الزواج يستغرق بعض الوقت بالضرورة) ولو لم تكن هذه الأبنية تعنى تحولات وتغيرات لاختلطت حينئذ بالأشكال الثابتة وفقدت بالتالى قيمتها الشارحة(١).

ـ أما الخاصية الثالثة الأساسية للبنية عند التوليديين فهى التحكم الذاتى مما يعنى حفاظها على نفسها فى نوع من الدائرة المغلقة، واعتمادا على ذلك فإن التحولات اللازمة للبنية لا تقود إلى أبعد من حدودها وإنما تولد عناصر تنتمى دائما إلى البنية وتحافظ على قوانينها، بمعنى أننا عندما نجمع أو نطرح أرقاما صحيحة فإن الناتج أمامنا يظل دائما أرقاما صحيحة تؤكد قوانين «مجموعات الإضافة» الرياضية لهذه الأرقام، وبهذا الشكل فإن البنية منغلقة على نفسها. لكن هذا لا يحول بينها وبين الدخول كبنية سفلى فى تشكيل بنية أخرى أكبر منها، وكل ما هناك أن مثل هذا التعديل فى الحدود لا يلغى البنية الأولى، فليس هناك توحيد للأبنية المختلفة وإنما تتكون منها «اتحادات فيدرالية» فحسب لا يترتب عليها تغيير قوانين البنية السفلى وإنما تظل كما هى، مما يجعل التغيير الناجم نوعا من الإثراء لا من الإلغاء. ومميزات المحافظة على البقاء واستقرار الحدود هذه ـ بالرغم من الشكل اللانهائى للعناصر الجديدة ـ تعتمد على التحكم الذاتى للأبنية، ولا شك أن هذه الخاصية الجوهرية تضمن أهمية فكرة البنية وما يناط بها من آمال فى كل المجالات؛ إذ إنه

(١) انظر نفس المصدر السابق ص ١٤.

عندما نتوصل إلى حصر مجال ما من المعرفة فى بنية تتميز بالتحكم الذاتى فإننا نكون قد وصلنا إلى المحرك الحقيقى للنظام، وإن كان من الضرورى أن نميز عند دراسة نشوء أبنية جديدة بين مستويين من التحكم، مستوى يظل داخليا فى البنية التامة التكوين ـ أو شبه التامة ـ ويمثل النظام الذاتى، ومستوى آخر يتدخل فى تكوين الأبنية الجديدة التى تشمل السابقة وتتكامل معها فى أبنية عليا أوسع وأكبر.

وإذا انتقلنا إلى «جولدمان» وجدنا أن مفهوم البنية عنده ينطلق من تصور «بياجيه» السابق الذى يرى أن البنية توجد عندما تتمثل فى العناصر المجتمعة فى كلٍّ شامل بعض الخصائص المميزة، ولكنه يأخذ على أستاذه أنه يقصر مفهوم البنية على المظهر الثابت بينما تعتبر عمليات التوازن بدورها أبنية نشطة يتعين على الباحث فى كل مجال على حدة أن يحدد طبيعتها ويرصد حركتها[1].

ثم يستخدم «جولدمان» مصطلح البنية مضفيا عليه مدلولات متعددة طبقا للسياق الذى يرد فيه، فهو فى دراساته عن «ديكارت» و «باسكال» و «راسين» يقصد بالبنية النظام أو الكل المنظم الشامل لمجموعة من العلاقات بين عناصره؛ هذه العناصر التى تتحدد طبقا لعلاقاتها داخل الكل الشامل، ولكنه يستخدم البنية فى كتابه «نحو اجتماعية القصة» بمفهوم الشكل القصصى أحيانا والنظام الداخلى للقصة أحيانا أخرى، ثم يقرن هذا المفهوم الأخير بالبنية الفكرية والاجتماعية للعصر كما سبق أن شرحنا فى غير هذا المكان.

وعندما نصل إلى تصوره لقوانين البنية وشروطها العامة نجدها تصطبغ عنده بلون جدلى ماركسى واضح، فهو يلخصها بدوره فى ثلاث نقاط هى: الضرورة الاقتصادية، والوظيفة التاريخية للطبقات الاجتماعية، والضمير الممكن.

أما الضرورة الاقتصادية فهى ناجمة عن الأنشطة التى يمارسها الإنسان فى حياته وأهمية العامل الاقتصادى فيها، إذ يتوقف عليه إشباع حاجاته المادية مما يشغل جزءا كبيرا من حياته ويسهم بالتالى فى تنظيم وعيه وضميره، بيد أن هذه الضرورة

---

(١) انظر:

Goldman, Locéen, Recherches dialectiques, Paris1959, Trad. Caracas,1962 P.105.

الاقتصادية لا تؤدى إلى رفض تأثير الظواهر الفكرية، كما لا تسمح بالاقتصار عليه مادمنا نصل إلى مجتمع الرخاء الكامل الذى يعفى الفرد من هم التفكير فى إشباع حاجاته المادية.

وتتصل بهذا المجال نفسه فكرة الطبقات الاجتماعية ووظيفتها التاريخية، فالذى يحدد الطبقات فى الدرجة الأولى إنما هو وضعها فى عملية الإنتاج والعلاقات التى تترتب عليها والتى لا تلبث أن تقوم بنفسها فيما بعد، وهى أساس رؤية العالم، وهذه الطبقات هى الجماعات الوحيدة التى تعتمد على سلم محدد من القيم، لأن كلا منها يطمح إلى نموذج مثالى فى إطار النظام الاجتماعى؛ ورؤية العالم - بما تعتمد عليه من قيم - هى صلب فكرة البنية التى تقاس بها الأعمال الأدبية عند «جولدمان» وإذا كان الضمير الواقعى للجماعة إنما هو جملة الضمائر الفردية واتجاهاتها فإنه يشمل أيضا إمكانات الفكر والعمل فى تشكيل البنية الاجتماعية والتأثير المتبادل فيما بينها، على أن هذا الضمير الجماعى لا يصل إلى ذروة إمكاناته عادة فى الإطار الاجتماعى العام؛ بل يتجلى لدى بعض الأفراد الممتازين؛ وهم مبدعو الإنتاج الثقافى المهم، وتعود أهمية أعمالهم بالذات إلى تبلور الحد الأقصى للضمير الجماعى الذى ينتمى إليه المبدع فى أصفى أشكاله (١). وبهذا فإن الاتجاه التوليدى يربط بين مشكلة البنية وقضايا الفكر الجدلى مما يعتبر تحويرا لها يرفضه عادة بقية البنائيين لأنه يخلط بين البنية والتاريخ، على ما سنعرض له فى مكانه من هذه الدراسة.

---

(١) انظر: Goldman, Lucien, "Sciences humaines et Philosophie" Paris 1963, Trad. BuenosAires 1969. p.20

من خصائص المنهج البنائي

١ ـ تحليلي شمولي :

يعتمد التعريف الأول للبنائية على مقابلتها بالجزئية الذرية التي تعزل العناصر وتعتبر تجمعها مجرد تراكب وتراكم؛ فالبنائية تتمثل في البحث عن العلاقات التي تعطي للعناصر المتحدة قيمة وضعها في مجموع منتظم، مما يجعل من الممكن إدراك هذه المجموعات في أوضاعها الدالة، وهذا يتضمن كما رأينا فكرتين : الشمول والعلاقة المتبادلة؛ فلا تعتبر المجموعات ذات صفة كلية ما لم تنتظم في تشكيل يكشف عن جدودها ووضعها الداخلي دون أن تكون مجرد تراص عفوي خارجي لمجموعة من العناصر المستقلة؛ وكما يقول «سارتر» بمناسبة المنهج الجدلي ـ الذي يتفق في هذا التصور مع المنهج البنائي ـ فإن المهم على أية حال دائما هو اتخاذ موقف شمولي؛ واتخاذ هذا الموقف الشمولي يقتضي توصيل العناصر القابلة للتفريق؛ أي أن المنهج البنائي في صميمه يعتبر تحليليا وشموليا في الوقت نفسه [١] فهو يرفض أن يعالج العناصر التي يتكون منها كل ما على أنها وحدات مستقلة؛ إذ إن البنية كما كررنا ذلك كثيرا ليست مجرد مجموعة من العناصر المتآزرة، ولكنها كل ينبغي اعتباره من وجهة نظر علاقاته الداخلية طبقا للمبدأ المنطقي الذي يقضي بأولوية الكل على الأجزاء؛ فلا يمكن فهم أي عنصر في البنية خارج الوضع الذي يشغله في الشكل العام، مما يؤدي إلى أن تظل البنية قائمة حتى بعد إدخال تعديلات على بعض عناصرها، وهذا هو التصور الرياضي للبنية الذي أشرنا إليه من قبل والذي يحددها على أساس أنها مجموعة من العناصر التي لا نعرف جوهرها إلا عن طريق العلاقات

---

(١) انظـــــر : Corvez,Maurice, "Les structuralistes,1969,Trad.Buenos Aires, 1972, P.7

القائمة فى داخلها . ونتيجة لخاصية الشمول الكلية هذه فإن التهمة التى كثيرا ما توجه إلى البنائية من أنها تتسم بالجزئية والعقم تصبح غير مقبولة ؛ إذ يزعم نقاد البنائية أنها منهج متماسك لكنه محدود القيمة ؛ فهو يقتصر على الجانب الوصفى للأشياء مغفلا الجوانب التاريخية ، وإذا كان هذا ينطبق على بعض أنواع البنائية التى تقف عند حد التصنيف ورصد الأشكال التى تتخذها المجموعات المدروسة فإنه لا يصدق على هذا النوع الآخر المتحرك من البنائية الذى لا يغلق دوائر هذه المجموعات وإنما ينحو إلى التقاط ذبذباتها وعلاقاتها وكل ما تتسم به من توازن يتجدد دائما إثر كل خلل يعتريه .

٢ ـ يعتمد على القيم الخلافية :

وقد بدأ المنهج البنائى فى التبلور عندما أدرك الباحثون ضرورة مقابلة مجموعات مختلفة من الظواهر وتنظيمها ، لا بالرغم من اختلافها ولكن بفضل هذا الاختلاف نفسه ، ومن هنا يتضح قرب هذا المنهج من الدراسات اللغوية والأنثروبولوجية ؛ إذ إن عالم اللغة كما رأينا ينظم التقابلات بدلا من أن يهتم بتجميع التشابهات ، أما عالم الأجناس البشرية فإنه عندما يعنى بالخلافات بين المجتمعات أكثر من اهتمامه بالملامح المشتركة بينها فإنه يحاول بذلك أن يشرح هذه الخلافات بدلا من أن يمتصها من جديد لصالح الملامح المشتركة . وأساس التواصل بين الثقافات هو إمكانية ترجمتها المتبادلة مهما كانت متباعدة فى الظاهر . ومن هنا فإن المنهج البنائى يتمثل أولا فى الاعتراف بالفوارق بين المجموعات المنتظمة ومعرفة العلاقة فيما بينها ، كما يتمثل ثانيا فى تنظيمها حول محور دلالى دقيق يجعلها تبدو كتنويعات مختلفة ناجمة عن نوع من التوافق والائتلاف (١) .

(١) انظر المصدر السابق عن مشاكل البنائية ص٧ من الفصل الذى وضعه Pouillon .

٣ ـ **يقتصر على التحليل المنبثق :**

إذا تذكرنا تعريف «سوسيور» للغة بأنها نظام لا يعرف سوى قواعده الخاصة به، وتمييزه بين علم اللغة الداخلي الذي يدرس هذه القواعد وعلم اللغة الخارجي الذي يعنى بمشاكل الأصل والتأثير والانتشار ـ أدركنا أنه أول من وضع قاعدة الانبثاق والتحليل الداخلي للدراسة البنائية، ولنأخذ بعض الأمثلة التوضيحية لذلك :

ـ اللغة : إذا درسنا مشكلة أصل اللغات الإنسانية، كما يفعل بعض الباحثين فلابد أن نعتمد على نوع من التأمل الميتافيزيقي الذي يحلل العلاقة بين اللغة والإنسان أو بين الخالق والعالم المادي، كما نستطيع أن ندرس الظواهر اللغوية من وجهة النظر النفسية سواء كانت فردية أو جماعية، كما تتمثل في هذا الإنسان أو ذاك أو كما تتضح لدى مجموعات خاصة مثل عمال مصنع الحديد والصلب مثلا، وكذلك بوسع الباحث أن يركز في دراسته على اجتماعية اللغة من خلال تحليل الإحصاءات المجردة أو العادات الصوتية أو التأثيرات الأجنبية في منطقة معينة.

لكن التحليل المنبثق يقتضي الاستبعاد المنهجي لجميع وجهات النظر المختلفة السابقة؛ ويقتصر فحسب على القوانين الداخلية التي تحكم قيام اللغة بوظائفها الدلالية وما يتضح في نظمها من مقابلات وتداعيات وتجانس أو تنافر.

ـ السينما : بوسع الباحث أن يدرس نظم الإنتاج وطرق التمويل، أو ردود الفعل النفسية للجمهور أو درجة ذيوع السينما بين مختلف الطبقات الاجتماعية ونوعية توزيعها أو يدرس طريقة تكوين المؤلفين والمخرجين وقيامهم بعملهم أو الجوانب العامة لنجوم السينما. لكن التحليل المنبثق لا يعنى بشيء من ذلك، وإنما يحلل قواعد التنظيم الداخلي للصور واللقطات، وتساوق الكلمة والصورة والموسيقى وقوانين بناء الحكاية التي تقوم عليها الروايات وغير ذلك من الجوانب الفنية الداخلة في صميم التكوينات السينمائية.

ـ الصحافة : يمكننا أن ندرس سوق الصحف ودرجة انتشارها وهياكلها التنظيمية المختلفة أو نقيس مساحات المقالات وأحجام الحروف ووضع العناوين الرئيسية والفرعية ومواقع الصور والرسوم . . . إلخ إلا أن التحليل المنبثق يقتصر على دراسة

القـواعـد الفنيـة التي تحكم الكتـابة الصـحفيـة وطريقـة صيـاغـة الأخـبار والحـوادث والتعليقات ويضع الرسوم البيانية لنوعيتها وتركيبها ونسبها [1].

ومعنى هذا أن قاعـدة الانبثـاق تقـتضي أن يتـركـز التـحليل على دراسـة العناصر المكونة للموضوع وطريقة قيامها بو 'ائفها وأن يترك لمناهج علمية أخرى تناول العالم الخارجي والظروف المتشابكة التي تربط هذا الموضوع بغيره من الظواهر الإنسانية.

٤ - يتخذ قاعدة المناسبة:

تعني قاعدة المناسبة وجهة النظر التي يدرس منها الموضوع، فأمام شجرة واحدة يستطيع المراقب أن يلاحظ جلال مظهرها وضخامة أوراقها، بينما يتوقف مراقب ثان أمام تجعدات جذعها وتأثير الشمس على أغصانها، ويعني ملاحظ ثالث بأرقامها الإحصائية وتعداد بياناتها، بينما يعني رابع بخصائص أجزائها العضوية، وبوسعنا أن نتقبل جميع هذه الأوصاف على شرط أن تكون متماسكة ومبنية على وجهة نظر محددة، ولا يلبث الباحث بعد أن يتخذ وجهة النظر هذه أن يحتفظ ببعض الخصائص التي تعد مناسبة متلائمة ويطرح ماعداها؛ فبالنسبة لحامل المنشار لا يعنيه لون الأوراق ولا شكلها كما يعني الرسام مثلا، وهذا على بساطته هو أساس توزيع العلوم المختلفة، فكل علم يفترض احتضان وجهة نظر خاصة؛ فما يعني علم الرياضة هو الأرقام وما يعني الهندسة هو الأشكال.

وهكذا نجد أن عالم الطبيعة أو وظائف الأعضاء يدرسان واقع الأصوات وكيفية إنتاجها فيسجل الأول السلسلة الصوتية ومجموعة الذبذبات المكونة لها بأجهزته التي تقيس درجاتها وانتشارها، بينما يدرس الثاني عملية إنتاجها والأعضاء التي تتدخل فيها وأوضاعها وكيفياتها المختلفة، ويترتب على كل هذا حصاد طيب يسهل مهمة وصف الأصوات، لا يمكن أن يغني شيئا من وجهة النظر اللغوية، فعالم اللغة يبدأ مهمته عندما ينجح في عزل العناصر التي تسهم مباشرة في عمليات التوصيل

(١) انظر المصدر السابق وعنوانه «لكي نفهم البنائية» ص٦٦ لمؤلفه Fages.

ويفصلها عن غيرها من الحقائق الصوتية والعضوية، فالعناصر المناسبة في علم اللغة هي تلك التي تزودنا بالمعلومات فحسب.

فالمناسبة في التحليل البنائي تميز نوعا من اختيار القيم الخلافية التي تتمثل في تشكيل النظام وتسمح بالتوافقات الاستبدالية والسياقية، وتعد دراسة «بارت» عن «الأزياء» نموذجا ممتازا لاستمساك الدقيق بالخواص المناسبة في تحليل النظام الذي يتناوله، فقد رأى من الضروري في بداية الأمر أن يميز بين العناصر الفنية في نظم اللبس المتمثلة في «الپترونات» التي يعدها مصممو الأزياء وبين صور الأنماط المختلفة والملابس الحقيقية التي تستعمل بالفعل والأشكال التي توصف كتابة، وانتهى إلى أن إشارات «الموضة وأيديولوجيتها» توجدان في الملابس المكتوبة أي في مجلات الأزياء، ولا يتصل الأمر حينئذ بدراسة اللغة التي تنشر بها هذه المجلات؛ إذ قد تنشر بلغات عديدة وإنما بدراسة النظم التي تصفها هذه اللغة أي بالتوافقات والمخالفات الموصوفة كتابيا«فالملابس المكتوبة توجد فحسب كي تزود القارئ أو القارئة بالمعلومات، أي تنقل له محتواها وهو الموضة [1]» وسنعرض بشيء من التفصيل لهذا التحليل الطريف في مكان آخر من هذه الدراسة.

٥ ـ يمتد عمقا لا عرضا :

كان «جولدشتاين» أحد مؤسسي علم الإنسان الحديث ينادي بضرورة الدراسة التفصيلية لحالات معمقة محددة مهما أدى هذا إلى قلة عدد الأمثلة المدروسة لبناء قوانين عامة؛ إذ إنه لا يجدي في البحث العلمي تكديس أكبر عدد من الوقائع التي يتم اختيارها بطريقة ناقصة لأن هذا لن يؤدي إلى معرفة الواقع في شيء؛ بل من اللازم اختيار حالات تسمح لنا بصياغة أحكام حاسمة لأنها تمثل غيرها ـ مما لا حصر له ـ تمثيلا صحيحا. ويؤكد «ليفي ستراوس» أن البحث البنائي يصبح عبثا إن لم يأخذ في اعتباره هذا المنهج، لأن دراسة حالات كثيرة بشكل سطحي لا تؤدي إلى أية نتائج ذات قيمة، وعلى العكس من ذلك فإن دراسة حالات قليلة بتحليل عميق يفضي إلى الكشف عن«ميكانيزم» الواقع وصياغة نماذجه الأصيلة

(١) انظر : Barthes, Roland Systeme'de la mode, Paris 1965 , P.18 .

الشارحة[1]، ومعنى هذا أن المنهج البنائى يتكئ على الاستنتاج والاستنباط أكثر من اعتماده على الاستقراء.

٦ - **يختلف عن المنهج الشكلى :**

بالرغم من أننا قد عرضنا فى بداية هذا البحث لبعض مظاهر المنهج الشكلى عند المدرسة الروسية كمدخل تاريخى لمولد البنائية إلا أن المنهج البنائى بعد تكوينه ونضجه يختلف جوهريا عن المنهج الشكلى، فهو - كما يقول منظره الكبير «ليفى ستراوس» - يرفض مقابلة المحدد الواقعى بالمجرد النظرى، وينكر بالتالى إضفاء طابع ممتاز على هذه المرتبة الثانية، فالشكل يتحدد بالتقابل مع المادة الغريبة عنه؛ أما البنية فلها مضمون مختلف، إنها هى المحتوى نفسه وقد تم التقاطه فى تنظيم منطقى على أساس أنه من خواص الواقع؛ فموقف الشكلية التقليدى - فى تصوره - يؤكد ثنائية الشكل والمضمون ويحددهما طبقا لخصائص متقابلة؛ مع أن طبيعة الأشياء لا تفرض هذا التقابل بل يتم اختياره بمحض إرادة الشكليين عندما يركزون اهتمامهم على المجالات التى يبدو فيها كما لو كان الشكل هو الذى يستمر بينما يتلاشى المضمون، ويضرب «ليفى ستراوس» مثلا على ذلك بمنهج «بروب» فى تصريف القصة الذى سبق أن عرضنا له؛ فهو يميز بين شطرين من الأدب الشفوى الفولكلورى: أحدهما هو الشكل الذى يمثل الجانب الجوهرى لأنه يخضع للدراسة التصريفية؛ والآخر هو المضمون المتعسف الذى لا يستحق سوى التناول الهامشى، ويؤكد «ليفى ستراوس» أن الفرق بين الشكلية والبنائية هو أن الأولى تفصل تماما بين هذين الجانبين؛ لأن الشكل هو القابل للفهم بينما لا يتعدى المضمون أن يكون بقايا خالية من القيمة الدالة، أما البنائية فهى ترفض وجود مثل هذه الثنائية، وليس هناك جانب تجريدى وآخر محدد واقعى، فالشكل والمضمون لهما نفس الطبيعة ويستحقان نفس العناية فى التحليل؛ إذ إن المضمون يكتسب واقعه من البنية، وما يسمى بالشكل ليس سوى تشكيل هذه البنية من أبنية موضعية أخرى تشمل فكرة المضمون نفسها[2].

---

(١) انظر المصدر السابق عن «الأنثروبولوجيا البنائية» ص٢٦٠ لمؤلفه Levi-Strauss

(٢) انظر : Lévi- Strauss, Ciaude "La estructura y la forma" Trad. Beunos Aires1969, p.136.

ونتيجة لهذا التصور فإن البنية لا تبتر الواقع، وإنما هى على العكس من ذلك تتيح الفرصة لإدراكه بجميع مظاهره.

وتلعب الدراسة الدلالية دورا مهما فى التمييز بين الشكلية والبنائية وخاصة فى المجال اللغوى، بالرغم من أن هناك بعض الباحثين الذين يخلطون بين الأمرين ويتهمون التحليل البنائى نتيجة لذلك بأنه يركز اهتمامه فى الأشكال الدالة على حساب المعانى المدلولة، وهذا مايرفضه البنائيون عادة، ولنتذكر ماقاله «سوسيور» عن الدال والمدلول من أنهما كوجهى العملة الواحدة أو كصفحتى ورقة واحدة، وعلى هذا فإن المدلول لابد من تحليله علميا مثل الدال، والعلم الذى يعنى بالمظهر الأول كما رأينا هو علم الدلالة: بينما نجد أن السيميولوجية هى التى تعنى بتحليل الدال، وكلا العملين يعالج مادة واحدة لكن من خلال وجهة نظر مختلفة، والتحليل البنائى الذى يشملهما يسير على الوجه التالى :

١ ـ تحديد أبنية الدلالة الأولية.

٢ ـ تقسيم الوحدات الكبيرة إلى أبنيتها الدلالية الصغرى.

٣ ـ تحديد مستويات المقال ومحاوره .

٤ ـ الوصول إلى النماذج التى ينتظم طبقا لها.

هل البنائية منهج أم مذهب:

بالرغم من أن بعض الباحثين المحدثين يرون أن البنائية ليست مجرد منهج للبحث عن الإنسان فى العلوم الطبيعية والإنسانية، لكنها بما تزود به الباحث من أدوات للتحليل تفتح أمامه الطريق كى يصل إلى نتائج نظرية تمثل فى نهاية الأمر مذهبا متماسكا، وقد يصف بعضهم هذا المذهب بأنه علمى دقيق، وقد يصفه البعض الآخر بأنه فلسفى لاشتماله على نظرية منتظمة عن الإنسان والعالم تنير بشكل جذرى مشاكله المرهقة الحادة، بالرغم من ذلك إلا أن زعماء النظرية أنفسهم يؤكدون أن البنائية ليست مدرسة مذهبية ولا حركة فكرية ولا ينبغى حصرها فى مجرد نزعة علمية بحتة، وإنما يجب وصفها بطريقة أخرى، فهناك كتاب وعلماء وفنانون

يمارسون عملهم ـ لا فكرهم فحسب ـ بطريقة بنائية، مما يعتبر تجربة مختلفة عن التجارب السابقة، ويضع كلا من المحلل والناقد والإنسان المبدع تحت شعار «الإنسان البنائى الذى لا يتحدد بلغته ولا بأفكاره وإنما بخياله وتصوراته وطريقته فى ممارسة الحياة البنائية ذهنيا».

وعلى هذا فإنهم ينتهون إلى أن البنائية بالنسبة لجميع من يمارسونها إنما هى نشاط قبل أى شىء آخر، أى تتابع منتظم لعدد من العمليات العقلية الدقيقة.

وإذا أردنا تحديد الهدف الجوهرى من وراء هذا النشاط البنائى أدركنا أنه إعادة تكوين «الشىء» بطريقة تبرز قوانين قيامه بوظائفه، فالبنية إذن فى نهاية الأمر إنما هى صورية الشىء التى تسمح بفهمه وإدراك تكوينه وطريقة تشغيله، والإنسان البنائى يتناول الواقع ويفكه ويحلله ثم يقوم بتركيبه مرة أخرى، مما قد يبدو للوهلة الأولى عملا تافها لا أهمية له، ولكنه فى حقيقة الأمر شىء حاسم؛ إذ إنه من خلال هاتين اللحظتين فى النشاط البنائى يَنتُج لنا شىءٌ جديد هو «قابلية الفهم»، فالصورية هى الذهن مضافا إلى الشىء نفسه، وهذه إضافة عظيمة القيمة لأنها تعنى الإنسان وتاريخه ووضعه وحريته ومقاومته للطبيعة، وعلى هذا فإن التأمل أو الإبداع البنائى ليسا «انطباعا» عن العالم، ولكنهما صنع حقيقى لعالم آخر يشبهه، لا نسخا للأول وإنما لجعله قابلا للفهم والإدراك. ومن هنا فإن البنائية تختلف عن غيرها من المناهج التحليلية والإبداعية فى ارتباطها الأساسى «بتكنيك» لا تنفك عنه هو إعادة بناء الشىء لإبراز وظائفه من خلال عمليتين أساسيتين هما الاقتطاع والتركيب، أى اقتطاع الأجزاء الدالة للشىء للكشف عن كيفية قيامها بوظائفها ومدى تأثيرها فى الكل، ثم تركيب هذه الأجزاء بعد اكتشاف قوانين حركتها فى كلٍّ عضوى وتحليل القواعد المتصلة بإيحاءاتها وأنظمتها المختلفة (١).

---

(١) انظر :

Barthes, Roland."Ensayos criticos" Trad. Barcelona1969,P.260.

وظيفة النشاط البنائى :

وإذا ركزنا على الدراسة النقدية وجدنا أن البنائية تتضمن عودة الوحدات المنتظمة وتجميعاتها الموحية مما يجعل العمل الأدبى يبدو وكأنه قد تكون مرة أخرى؛ أى يكتسب معنى، ويطلق علماء اللغة على قواعد تجمع الوحدات «الأشكال»؛ إذ إن الشكل هو الذى يجعل تجاور الوحدات لا يتم بمحض الصدفة، فالعمل الفنى هو ما ينتزعه الإنسان من براثن الصدفة، ولعل هذا يوضح السبب فى أن الأعمال الفنية التجريدية تظل أعمالا من الدرجة الأولى على أساس أن شرط الفن عند البنائيين ليس هو المحاكاة والنسخ وتقليد النماذج وإنما ضبط المجموعات البنائية. كما أن ذلك يوضح أيضا الطابع العفوى المجانى فى الظاهر لهذه الأعمال حتى تبدو كما لو كانت غير مجدية أو خالية الشكل، وقد أصبح الرئيس السوفيتى السابق «خروشوف» نموذجا لهذا الخطأ منذ رأى فى لوحة تجريدية مجرد أثر لذيل حمار ملون على سطح أملس.

وعندما يقوم التصور بتشييد العالم فإنه لا يعيده مثلما كان: وهنا تكمن أهمية البنائية، فهو أولا يفصح عن مرتبة جديدة للشىء، ليست هى المرتبة الواقعية ولا العقلية ولكنها المرتبة الوظيفية التى تربطه بالمجموعة العلمية المتصلة ببحوث علم الإعلام، ثم لأنه ينير العملية الإنسانية التى نضفى فيها على الأشياء معناها ودلالتها، وإذا كانت هذه العملية ليست جديدة برمتها ـ لأن الإنسان لم يكف لحظة عن البحث عن المعنى ـ فإن الجديد فى النشاط الفكرى البنائى، خاصة فى فنون الشعر والأدب هو أنه لا يطمح الى احتواء المعنى الكامل للأشياء التى يكتشفها، وإنما يرجو فحسب أن يعرف المعنى الممكن، والثمن الذى يدفعه فيه والوسيلة التى يتبعها للوصول إليه، حتى أن منظرى البنائية يقولون بأن هدفها ليس هو الإنسان الغنى ببعض المعانى ولكنه الإنسان الصانع للمعانى، على اعتبار أن محتوى المعانى لا يمكن أن يستنفد أهداف الإنسان الدلالية التى تتجه إلى عملية الإنتاج المعنوى بتنويعاتها التاريخية.

أهم مراكز البنائية :

وإذا كانت فرنسا حاليا هى مركز الإشعاع فى الدراسات البنائية على عادتها كبلد لاقط يحتضن المذاهب والنظريات فقد قامت بعض المراكز العلمية فى باريس بأداء هذا الدور من أهمها «الكوليج دى فرانس» الذى تنتظم فيه جملة من حلقات الدرس التى تمزج بين الفلسفة والأنثروبولوجيا وعلم اللغة على عاتق مجموعة من كبار المفكرين ذوى القامة العالمية مثل «ليفى ستراوس» فى علم الإنسان و «بنفينست» فى علم اللغة و«فوكو» فى الفلسفة و «آرون» فى علم الاجتماع، وتمضى الدراسة حرة فى هذا المركز دون أن تستهدف منح شهادات معينة.

أما فى مدرسة الدراسات العليا حيث يقوم مركز آخر للأنشطة البنائية ذات الطابع الجامعى وتلقى الدروس وتعقد حلقات البحث فإن أهم المشتركين فيه هم «ماريتنيت» و«جريماس» فى علم اللغة و«بارت» [1] قطب الدراسات الأدبية والنقدية، كما أن هناك مركزا ثالثا يتمثل فى مدرسة المعلمين العليا وخاصة عند «جماعة نظرية المعرفة» التى يشترك فيها الفيلسوف «دريدا» والمفكر اليسارى البنائى «إلتوسر». هذا إلى جانب بعض الأوساط الأخرى المستقلة مثل «لاكان» الذى يمارس التحليل النفسى فى مستشفى «سانت أنا» وجماعة «تل كل» التى يشترك فيها عدد من الأسماء المشار إليها من قبل وتصدر مجلة دورية تحمل الاسم نفسه.

ويمكننا أن نرصد ظهور بعض المراكز المهمة فى العالم العربى التى تعنى بالدراسات البنيوية؛ من أهمها مايقوم به الدكتور كمال أبو ديب فى جامعة اليرموك بالأردن من دراسات تطبيقية وما يشارك فيه بعض الباحثين الجادين فى تونس بكلية الآداب أمثال الدكتور عبد السلام المسدى من جهد نظرى وآخر تطبيقى، كما أن القاهرة قد بدأت تشهد حركة نشطة فى مجال الدراسات الاجتماعية والأدبية عميقة الصلة بالمعطيات البنيوية، بالإضافة لنمو الحركة اللغوية التى أشرت إليها من قبل، وبالرغم من كل تلك الدلائل الإيجابية إلا أن هناك تباطؤ شديد وكسل فى اقتحام مشاكل هذا المنهج؛ إذ ما زلنا بحاجة إلى عشرات الكتب المترجمة الأخرى والمؤلفة على جميع المستويات حتى يألف قارئنا ومفكرنا هذا النمط الخصب فى البحث والتفكير.

---

(١) عاجلته المنية فى شهر إبريل ١٩٨٠ إثر حادث أليم.

تطبيقاتها فى العلوم الإنسانية

استخدام البنية فى الرياضيات :

يجدر بنا قبل أن نمضى فى التعرف على كيفية تطبيق مفهوم البنية على بعض العلوم الإنسانية الرائدة التى تعد ذات أهمية خاصة للناقد الأدبى بالذات أن نلم عرضا وبصفة عاجلة بطريقة استخدام هذا المصطلح فى الرياضيات التى كانت لها انعكاسات مثمرة لدى الباحثين فى الدراسات الإنسانية، فقد عكف علماء الرياضيات على صياغة أشكال ومعادلات ومفاهيم تصلح كادوات للتحليل فى العلوم الأخرى، وقد لوحظ أن استخدامهم لمصطلح البنية على حداثته يعد أقدم من استخدامه فى العلوم الإنسانية، فالبنية فى الجبر مثلا هى المجموعة التى تتألف من أية عناصر بشرط أن تكون محددة بقوانين تركيب وتوظيف، أما الطريقة التى تتركب بها هذه العناصر فقد تكون لوحة أو مجموعة من اللوحات التى تشير إلى نتائج تركيب كل عنصرين معا.

ويعتبر هذا المفهوم الرياضى للبنية مقابلا لمفهوم البنية العضوية كما نجدها فى الفرد الحى، وعندما يجهل القارئ هذا الازدواج الاصطلاحى فى تفسير البنية فإنه غالبا ما ينبهم أمامه المعنى وتختلط عليه السبل، وخاصة إذا انتقلنا من مجال علمى إلى آخر دون تحرى الدقة فى مفهوم المصطلح [1].

وقد كانت الرياضيات الكلاسيكية تتألف من فروع مختلفة، فهناك الجبر ونظرية

---

(١) انظر :
Granger, Gilles, Acontecimiento y estructura en las Giencias humanas, Trad. Buenos Aires1972, P12.

الأعداد والتحليلات والهندسة وحساب الاحتمالات وغيرها ، وكل واحد منها يتصل بمجال خاص أو موضوعات معينة ، ومنذ أن طبقت بنية المجموع على العناصر المختلفة لأعلى العمليات الجبرية فحسب أصبح من الممكن افتتاح عصر الرياضيات الحديثة ، وكان لنظرية «بورباكى Bourbaki» أثرها فى البحوث البنائية الرياضية التجريدية واستخلاص الأبنية الكبرى العامة وتحديد أنواع العناصر الرياضية ، وكانت نقطة الانطلاق فى هذه العملية تتمثل فى نوع من الاستدلال الاستقرائى الذى لا يتم فيه أى حصر مسبق للأعداد أو لأشكال الأبنية ، وقد أدى هذا المنهج إلى اكتشاف أمهات الأبنية الثلاث التى تعد مصدرا لما عداها من ناحية ولا يمكن الاستغناء ببعضها عن البعض الآخر من ناحية أخرى ، فهناك فى المقام الأول الأبنية الجبرية ونموذجها هو «المجموعة» بكل ما يشتق منها ويتفرع عليها من حلقات وأجسام ، وبعد ذلك يمكن تمييز الأبنية المتألفة فى نظام ما وهى تتصل بلون من العلاقات التى تتخذ شكل الشبكة حيث تجتمع العناصر بروابط معينة ، ثم هناك أخيرا الأبنية الأم ذات الطبيعة التى تعتمد على أفكار التجاور والاستمرار والحد[1] .

وكلما كانت العلاقات والعناصر واضحة كانت البنية بالتالى جلية بينة ، ومن ثم فإنها تتخذ فى الرياضيات رموزا فى شكل حروف وأرقام ، ولا تهتم الرياضيات بما ترمز إليه هذه الحروف أو الأرقام مما يعفيها من كثير من مشاكل التطبيق ويضعها على قمة عالية من التجريد والوضوح ، ويترتب على ذلك نتيجتان فى غاية الأهمية :

١ ـ انحصار خصائص العناصر الأساسية فى كونها مجرد رموز ميزتها الوحيدة هى أنها مختلفة فيما بينها .

٢ ـ اعتبار أية خصائص أخرى تنتمى للعناصر أو لمجموعة منها مجرد علاقة ، ولا تخرج البنية المنطقية فى جملتها عن أسس البنية الرياضية هذه ، مما يضعهما فى موقف فريد متميز بين بقية العلوم ، فلا يعنيهما التطبيق ولا يتساءلان عما إذا كانت رموزهما تمثل شيئا فعليا أم لا .

أما إذا أردنا أن نطبق القوانين الرياضية والمنطقية على الواقع كان علينا أن نتحقق مما يلى :

(١) انظر الكتاب المشار إليه من قبل عن البنائية لمؤلفه Piaget, Jean ص٢٤ .

أولا : أن الأشياء التى نريد تطبيقها عليها تقوم بينها العلاقات نفسها التى تتمثل فى الأبنية الرياضية .

ثانيــا : أن خصائصها الأخرى لا تتدخل لتكييف هذه العلاقات بشكل مختلف عما قدرناه للبنية ، ولذلك فإننا ندرب الأطفال مثلا منذ حداثتهم على جمع ثلاثة كيلو جرامات من الأرز وخمسة من البرتقال من وجهة نظر الوزن فحسب دون أن نأخذ فى الاعتبار خصائص كل من النوعين .

وعلى هذا فإن المنطق والرياضيات يعتبران مخزنا كبيرا للأشكال والمعادلات والقضايا التى يستطيع كل علم أن يفيد منها ، وإن كان عليه بعد ذلك أن يتعرض لمشاكله الخاصة به وهى البحث عن معنى كل عنصر من العناصر وعلاقته بالواقع حتى يحدد بنيته على ضوء البنية المنطقية والرياضية [1] .

مولد الأنثروبولوجيا البنائية :

نشر فى باريس كتاب «الأبنية الأولية للقرابة» عام ١٩٤٨ وكان مؤلفه الفرنسى «كلود ليفى ستراوس» المولود عام ١٩٠٦ قد عاش أعواما طوالا فى البرازيل يدرس المجتمعات الفطرية والهندية الأصلية هناك ، ثم انتقل لإكمال دراسته فى نيويورك حيث خضع لتأثير منهجى قوى مارسه على أجيال الباحثين هناك «رامون جاكوبسون» الروسى المهاجر مؤسس المدرسة الشكلية وحلقة براغ اللغوية كما رأينا من قبل ؛ وقد استلهمه «ليفى ستراوس» فى دراسته المذكورة عن علاقات المحارم التى افتتحت عصر البنائية لا فى علم الأنثروبولوجيا فحسب وإنما فى بقية العلوم الإنسانية حيث سادت فيها خلال هذا النصف الثانى من القرن العشرين .

ويحدد «ليفى ستراوس» هدف الدراسات الأنثروبولوجية بأنه ليس معرفة المجتمعات فى نفسها ، وإنما اكتشاف كيفية اختلافها عن بعضها البعض ، فمحورها إذن مثل علم اللغة هو القيم الخلافية ، ويقول إن الذين يعترضون على ذلك بدعوى

---

(١) انظر كتاب «التحليل البنائى والأيديولوجية البنائية» لمؤلفه Pavian-Vial ص٢٣ وما يليها .

أنه لا يمكن تحديد العلاقات بين كائنات لا نعرفها في نفسها بشكل كاف ينسون ما أثبته العلم الحديث وما عبر عنه أحد كبار علماء الطبيعة المعاصرين من أن «مهمة العلم الأساسية هي مقارنة الأشكال المتجاورة قبل تحديد كل منها بدقة، لأن التغييرات التي يعانيها أي شكل معقد ربما كانت سهلة الإدراك والفهم دون تحليل هذا الشكل وتحديده»[1] وإذا كان هذا المنهج ينتمي إلى طريقة التحولات التي تعتبر جزءا من قوانين المجموعات الرياضية إلا أن نموذجه المباشر هو علم اللغة الذي يرى «ليفي ستراوس» أنه يختص عن غيره من العلوم الإنسانية بأنه هو العلم الوحيد الذي يمكن وضعه على قدم المساواة بالعلوم الطبيعية الدقيقة، وذلك لأسباب ثلاثة:

أولا : لأنه يدرس موضوعا عالميا، إذ لا يوجد أي مجتمع إنساني دون لغة.

ثانيا : لأن منهجه متشابه، أي أنه يمكن اتباع المنهج نفسه في دراسة أية لغة قديمة كانت أو حديثة، بدائية أو متحضرة.

ثالثا : لأن هذا المنهج يعتمد على بعض المبادئ الأساسية التي لا يختلف عليها الباحثون المتخصصون، وإن كانت لهم بعد ذلك وجهات نظر متفاوتة في الجوانب الثانوية. ولا يوجد علم إنساني أو اجتماعي آخر يضمن توافر هذه الشروط بدقة[2].

تطبيق ليفي ستراوس لبنائية سوسيور :

تعتبر ثنائية «سوسيور» التي تقابل اللغة بالكلام محور المشكلة البنائية عند «ليفي ستراوس» من الوجهة المنهجية؛ إذ إنه يميز دائما في الظواهر الاجتماعية بين جانبين متكاملين، أحدهما يخضع للتحليل البنائي الذي يشرح الظواهر والآخر يخضع لمنهج وصفي وإحصائي. فنجد نماذج السلوك العامة في جانب وعمليات السلوك

---

(١) انظر : Levi-Strauss, Claud, Anthropologie Structurale,Paris1958 , Trad.Buenos Aires1968 p.31,32.

(٢) انظر : Charbonnier. Georges, Entetiens avec Claude Levi-Strauss, Trad. La Habana,1970, P.169.

نفسها فى جانب آخر، والتزاما بمبدأ «سوسيور» الذى يرى أن اللغة «إنما هى شكل وليست جوهرا» فإن«ليفى ستراوس» يلتزم فى دراسة علم الإنسان بما يقابل اللغة، دون أن يغفل حقيقة مهمة وهى أن الكلام هو الذى يقودنا إلى معرفتها.

وإذا أخذنا أعمالا محددة له وجدنا أنه يؤكد فى كتابه «النيئ والمطبوخ» أن التحليل البنائى يستوى لديه الاعتماد على أية أسطورة كمنطلق له، كما يستوى لديه أن يجمع عشرة أساطير أو مائة «لأن مجموعة الأساطير فى بلد ما تنتمى إلى مستوى القول الكلامى» أى أن مختلف الأساطير لا تمثل سوى أداء جزئى خاص وعفوى لأسطورة مثالية كلية ذات هيكل عام يعتبر كاللغة بالنسبة لمظاهر القول المتعددة المتمثلة فى أساطير المجتمعات المختلفة، وهذا يعنى أن جميع الأساطير أو معظمها متشابك متواصل على اعتبار أنها تحقيق جزئى لنظام كلى شامل، هذا النظام هو الذى يهدف العالم فى دراسته إلى البحث عن بنيته محللا الأساطير التى تعد مظاهر تنفيذية محددة له، وأى اختلاف فى الرواية أو أية خاصية معينة تفترض أن الأسطورة التى تحتوى عليها تتوقف من هذه الزاوية على مجموعة من التحولات والتغيرات التى ينبغى أن نصل إلى نظامها الشامل المتعدد الأبعاد.

ولا يمكن أن نجد أوضح من ذلك فى اعتماده على فكرة تقابل اللغة والكلام وتناول المظاهر المتعددة لهذا الأخير للوصول من خلالها إلى النظام العام، و هذا المبدأ نفسه يكمن أيضا فى دراسته لأبنية القرابة الأولية، لأنه يضع نفسه منذ البداية بجانب القواعد العامة لا مظاهر السلوك المحددة، وينطلق من هذه القواعد ليكشف البنية الكامنة فى نظام القرابة، مهتما بالتغيرات المختلفة والتنويعات المتعددة بقدر ما توضح النظام الشامل [1].

الإفادة من منهج الصوتيات:

يرى «ليفى شتراوس» أن مولد علم الصوتيات كان إيذانا بتغيير شامل لا يقتصر

---

(١) راجع فى كتاب«مقدمة البنائية» المشار إليه من قبل الفصل الخاص بمنهج التحليل فى العلوم الإنسانية والذى كتبه Santerre, Renaud ص٣١ وما يليها.

على علم اللغة فحسب وإنما يتجاوزه إلى بقية العلوم الإنسانية حيث يقوم بالنسبة لها بنفس الدور الذى قام به علم الطبيعة الذرى بالنسبة لبقية العلوم البحتة، ويحدد «ليفى ستراوس» طبيعة هذا الدور الثورى لعلم الصوتيات على اعتبار أنه يتمثل أساسا فى الخطوات المنهجية التى وضعها علماؤه والتى تتركز فيما يلى:

- تجاوز دراسة الظواهر اللغوية الواعية وتناول بنيتها اللاشعورية.
- رفض معالجة الكلمات أو الوحدات على أنها عناصر مستقلة، واتخاذ العلاقات القائمة فيما بينها أساسا للتحليل.
- إدخال فكرة النظام فى هذا التحليل، أو كما يقول «تروبتزكوى» إن علم الصوتيات المعاصر لا يكتفى بإعلان أن الحروف أو الفونيمات هى دائما عناصر فى نظام شامل وإنما يعرض نظما صوتية محددة ويوضح بنيتها.
- البحث عن القواعد العامة بغية تقنينها إما عن طريق الاستقراء أو الاستنتاج المنطقى مما يعطى لنتائجه صيغة مطلقة. وقد كانت هذه هى المرة الأولى التى يستطيع فيها أحد العلوم الاجتماعية الإنسانية أن يصف علاقاته بالضرورة.

ويمضى «ليفى ستراوس» فى تطبيق هذا المنهج الصوتى على دراساته الأنثروبولوجية فيرى أن علاقات القرابة مثلها مثل الحروف فى الصوتيات فى أنها عناصر للدلالة، كما أنها لا تكتسب دلالتها إلا بشرط أن تنخرط فى نظم خاصة كالحروف تماما، وهذه النظم - كنظيرتها الصوتية - تقوم الروح بصياغتها على المستوى اللاشعورى للفكر. وكلما جنبنا مناطق متباعدة من العالم ومجتمعات مختلفة عن بعضها وجدنا أشكالا من القرابة وقواعد الزواج وأوضاعا متشابهة من أنماط العلائق العائلية على قدر من التوافق يسمح لنا بأن نعتقد أننا هنا - كما فى حالة الصوتيات - أمام ظواهر قابلة للملاحظة وناجمة عن تصريف عدد من القوانين العامة وإن كانت خفية مستترة فى كثير من الأحيان.

وعندئذ يمكننا أن نصوغ المشكلة على الوجه التالى: تعتبر ظواهر القرابة على مستوى آخر من الواقع من نوع الظواهر اللغوية نفسها، وباستخدام منهج مشابه فى شكله - لا فى مضمونه - للمنهج الذى استخدمه علم الصوتيات يستطيع العالم

الاجتماعى أن يحقق فى ميدانه درجة من التقدم تشبه الدرجة التى أدركها أخيرا علم اللغة [1].

وإذا كان علماء اللغة ـ وخاصة البنائيين ـ يتساءلون اليوم : ماهو الذى يدرسونه فى نهاية الأمر؟ ومامعنى تلك اللغة ـ الشيء التى يبدو أنها منتزعة من إطارها الثقافى ومن الحياة الاجتماعية ومن التاريخ ومن هؤلاء الأشخاص أنفسهم الذين يتحدثون بها ، فإن هذا دليل على أن علماء اللغة كلما أمعنوا فى استخدام منهجهم ظهرت حاجتهم الملحة للاقتراب من هذه الظواهر عن طريق الدراسات الأنثروبولوجية . أما موقف علماء الأنثروبولوجيا من علماء اللغة فهو أشد حساسية ؛ إذ إنهم كانوا يعملون بجوارهم منذ وقت طويل ، وفجأة وجدوا أن الهوة تتسع فيما بينهم وأن علماء اللغة يوشكون أن يختفوا عن أنظارهم خلف هذا الجدار السميك الذى يحجز بين العلوم البحتة الدقيقة والعلوم الإنسانية ، وأنهم بمناهجهم العلمية الدقيقة قد دخلوا المنطقة التى كانت تعد من قبل قاصرة على علماء الطبيعة والرياضيات وتركوا من ورائهم بقية العلوم الإنسانية لاهثة حاسدة لذلك فإن علماء الأنثروبولوجيا يتعلمون اليوم من اللغويين سر عبورهم هذا الحاجز حتى يمكنهم أن يطبقوا فى مجالات القرابة والنظم الاجتماعية والدين والفن والفولكلور المناهج الدقيقة التى أظهرت فعاليتها فى علم اللغة الحديث بفضل ما نشهده اليوم من تعاون علماء اللغة مع مهندسى هذا الفرع الجديد من العلوم الذى يسمى «علم الاتصالات» فى المجال التكنولوجى ، مما أدخلهم جنة العلوم الطبيعية التى كان يبدو أنها محرمة على العلوم الإنسانية ، ومما يوقظ الأمل فى أن تتبعهم بقية هذه العلوم [2] .

---

(١) انظر كتاب «الأنثروبولوجيا البنائية» المشار إليه من قبل لمؤلفه Strauss ص٣٢ .

(٢) انظر نفس المصدر ص ٦٤ .

البنية والبنائية عند ليفى ستراوس :

يرى هذا المؤلف أنه كي نصل إلى تحديد البنية لابد أولا من معرفة النموذج الذى ترتكز عليه، وهناك معايير تسمح لنا باستيضاح هذا الجانب :

١ ـ أن البنية تتمثل فى نموذج ذى خاصية منتظمة مطردة .

٢ ـ أنها تعد جزءا من مجموعة من التحولات بحيث يترتب على تعديل أى عنصر فيها تعديل بقية العناصر .

٣ ـ أنه نظرا لخصائصها المميزة يمكن توقع ردود الفعل الناجمة عنها .

٤ ـ أنها مكونة بطريقة تسمح للباحث بتفسير وشرح جميع الظواهر الملاحظة .

وعلى هذا فهى تعتمد على نموذج يقوم الباحث بتكوينه كفرض للعمل انطلاقا من الوقائع نفسها، ويمكن أن يتحقق من صحته، مما يضفى عليه طابعا خاصا شارحا لما عداه، ويستطيع من خلال هذا النموذج المكون منطقيا والمجرب عمليا حصر الاستثناءات فى أضيق الحدود من ناحية واكتشاف القوانين والقواعد العامة من ناحية أخرى .

وعلى هذا فإن البنية تمثل أداة منهجية فى نفس الوقت الذى تعد فيه خاصية للواقع، أداة يتم تكوينها منطقيا تكشف لنا عن محور الوقائع وطبيعتها العميقة، وإذا كان هذا النموذج يتم وضعه فى البداية كفرض محتمل فإنه بعد التحقق من صحته بالقدر الملائم لا يلبث أن يصبح بنية الواقع نفسها، وليس من الضرورى أن نتمكن من مشاهدتها مباشرة حتى نسلم بها، فوجود الإلكترون مثلا كان مجرد فرض فى البداية، وقد سلم العلماء به قبل أن يتمكنوا بالأجهزة العلمية الحديثة المعقدة من مشاهدته بشكل مباشر والتحقق العينى التام من صدقه[1] .

ولما كان تكوين النموذج هو العملية المميزة للبحث العلمى فإن «ليفى ستراوس» ينحو فيها نحوا منهجيا على مرحلتين :

---

(١) انظر فى كتاب «مقدمة البنائية» المشار إليه من قبل الفصل الذى كتبه Santerre,Renaud بعنوان «منهج التحليل فى العلوم الإنسانية» ص٣٨ .

المرحلة الأولى وصفية، يتوفر فيها الباحث على ملاحظة أكبر عدد ممكن من الظواهر ويحللها بجميع تنويعاتها واختلافاتها الدقيقة، كما يفعل هو مع الأساطير ورواياتها المتنوعة وعلاقاتها بالحكايات الأخرى المشابهة على ما سنرى فيما بعد. ونتيجة لموقفه المتحفظ تجاه فلسفة التاريخ دائما يرى أنه ينبغى على المؤرخ أن يقتصر على هذه المرحلة الشارحة فحسب.

أما المرحلةالأخرى وهى تجريدية نظرية فهى التى تعطى للعلوم وضعها الحقيق، وهى تختص بالانطلاق من عدد محدود من الوقائع الدالة التى تميزت عند الملاحظة وتكوين نماذج منطقية جديرة بأن تشرح بقية الظواهر بدقة وقوة، وقابلة للتحقق من صدقها بشكل عملى محدد، وفى هذه المرحلة ينبغى أن نستلهم روح علم الرياضيات المتخصص فى النماذج كما استلهمنا روح المؤرخين فى المرحلة الأولى.

لكن لابد من التمييز اليقظ دائما بين هاتين المرحلتين بحيث لا تختلطان على الإطلاق، والقاعدة الأساسية فى المرحلة الأولى هى أنه ينبغى ملاحظة الوقائع ووصفها بدقة دون السماح للأحكام النظرية المسبقة بالتدخل لتغيير طبيعتها أو أهميتها، ويقتضى ذلك أن تدرس الوقائع فى نفسها وتحدد العمليات التى أدت إلى إنتاجها بحيث يضم كل تغيير يلاحظ فى نقطة معينة إلى ظروف الظاهرة كلها.

أما بالنسبة للمرحلة الأخرى فلابد أن ندرك أنه لشرح مجموعة من الظواهر يمكننا أن نتصور نماذج عديدة؛ لكن أفضلها دائما سيظل هو النموذج الحقيقى الذى يتسم عادة بالبساطة ويتوافر فيه شرط مزدوج؛ هو ألا يأخذ فى اعتباره أية وقائع سوى تلك التى توضع تحت الملاحظة وأن ينطبق عليها جميعا؛ أى أنه لابد أن يكون جامعا مانعا(١)

ويلاحظ بعض الباحثين أن إطلاق اسم المراحل على هذه العمليات ليس دقيقا بالقدر الكافى؛ إذ يترتب عليه تصورها كحركتين منفردتين تسيران فى اتجاه واحد؛ بينما نجد فى حقيقة الأمر أنها عملية ذبذبة مستمرة تتحرك من المحدد إلى المجرد ثم لا تلبث أن تعود إلى المحدد لتنتقل إلى المجرد مرة أخرى وهكذا دواليك، فهى فى الواقع حركة فى اتجاهين بين المعروف والمجهول أو بين المتغير الظاهر والثابت

---

(١) انظر كتاب «الأنثروبولوجيا البنائية» المشار إليه من قبل ص ٢٥٢ .

الكامن، ولا تصبح النظرية ذات قيمة إلا إذا تكونت اعتمادا على الوقائع الملاحظة التى تقارن بها فى نهاية الأمر، وبهذا تحل مشكلة التقابل بين البنية والأحداث، فكلاهما واقعى وكلاهما موجود فى الخارج، ويقوم الذهن بالتمييز بينهما كى يفهم الأحداث ويشرحها ببنيتها التى لا تستنفد جميع مظاهرها.

على أن ممارسة هذا المنهج العلمى الذى ينقلنا من المعلوم إلى المجهول ويشرح لنا الوقائع بالكشف عن طبيعتها العميقة ليس سهلا ولا ميسورا، فهو يتطلب ممن يقوم به أن يكون مسيطرا على مادته وأن يكون قوى الحدس، وهذه هى الصفات التى تميز أصحاب النظريات الكبرى من الباحثين العاديين. ويتميز هذا المنهج بطابعه المقارن، فهو يقتضى المقابلة الدقيقة بين الوقائع الدالة وغيرها والقدرة على التقاط النوع الأول لاكتشاف العناصر المشتركة فيه الصالحة لأن تؤخذ أساسا لتكوين النموذج المنشود، ولا شك أن هذا المنهج يتميز بالطموح النظرى الكبير لأنه ينحو إلى التعميم وينتقل من الأحداث إلى البنية ومن البنية إلى شرح الثقافة فى جملتها ومن تحليل طبيعة الثقافة إلى استجلاء كنه الروح الإنسانى نفسه والطبيعة من حوله. وهنا تكمن فلسفة «ليفى ستراوس» وخاصة فى اتجاهه إلى استنكار فكرة التطور واعتزازه بوحدة الروح الإنسانى الأصيل وذلك من خلال نظريته فى توازى مستويات التفكير؛ إذ يرى أن فكر الشعوب التى تسمى بالبدائية الذى يعتمد على العناصر الأسطورية السحرية ويوصف أحيانا بأنه «متوحش» إذا قورن بالفكر الناجم عن العلوم المعاصرة والذى يصفه ساخرا بأنه فكر «مستأنس» لا يمثل درجة أدنى منه أو مختلفة عنه فى التطور الروحى الإنسانى، فالثانى لا يعد «أعقل» من الأول، وإنما يعتبر كلاهما شكلا مختلفا من الفكر العلمى، وهذا الاختلاف إنما هو نتيجة لوجود وظيفة واحدة على مستويين متباينين من الناحية الإستراتيجية فحسب. حيث نجد أن العالم الطبيعى يتم امتصاصه فى الفكر المتوحش كشىء محدد، بينما يقترب منه الفكر المستأنس كشىء مجرد، ويتميز النوع الأول بقدرته الشمولية حيث يحتضن العالم ككل ثابت متطور فى الوقت نفسه، ومن هنا فهو يتميز بخواصه اللازمنية، ويختلف عن الفكر المستأنس الذى يعتمد أساسا على المعرفة التاريخية (١).

---

(١) انظر: Parain, Charles, "Estructuralismo e historia en"Estructuralismo y Marxismo" Trad. : Barcelona 1973, P.78.

تقسيمات النماذج الاجتماعية :

يميز «ليفى ستراوس» بين نوعين من النماذج طبقا لعلاقاتها بمستوى الظواهر نفسها، فالنماذج التى تقع عناصرها المكونة لها على نفس مستوى الظواهر تسمى نماذج آلية. أما تلك التى تقع عناصرها على مستوى آخر فهى نماذج إحصائية، ولنأخذ مثلا على ذلك قوانين الزواج، ففى المجتمعات البدائية قد تتمثل هذه القوانين فى شكل نماذج يبدو فيها الأفراد بالفعل موزعين على أنواع القرابة أو العائلات، وهذه هى النماذج الآلية، بينما لا يمكن أن نجد هذه النماذج فى مجتمعاتنا المعقدة حيث يتوقف الزواج على اعتبارات عامة أخرى منها حجم المجموعات التى ينتمى إليها أزواج المستقبل والسيولة الاجتماعية بينها وكمية المعلومات التى تتوافر لدى كل منها عن الأخرى وهكذا، ولكى نحدد قوانين نظام الزواج فيها لابد من اللجوء إلى الدراسات التى تكشف عن نموذج ذى طابع إحصائى.

وهناك مشكلة متوسطة بين هذين النوعين من النماذج، فبعض المجتمعات - ومنها مجتمعنا - يستخدم نموذجا آليا لتحديد المحارم فى الزواج، وآخر إحصائيا لتحديد الزيجات الممكنة؛ ومهمة البحث البنائى هى دراسة المستويات المختلفة للواقع لتحديد المستوى الذى يتميز بقيمة إستراتيجية خاصة والذى يمكن تمثيله بنموذج معين، على أن من الممكن اعتبار الظواهر نفسها آلية أو إحصائية طبقا لنقطة الرصد التى يتخذها الباحث، وهذه حقيقة معروفة فى العلوم الرياضية والطبيعية، وكذلك فى العلوم الإنسانية يمكن للباحث أن يتخذ هذا الموقف، ففى دراسة ظاهرة الانتحار مثلا يمكن اتخاذ المنظورين معا؛ فمن ناحية يستطيع الباحث أن يحلل حالات الأفراد المنتحرين لمعرفة النماذج الآلية المحددة للانتحار التى تتوقف على شخصية المنتحر وتاريخه وخصائص الطوائف التى ينتمى إليها، كما يستطيع تكوين نماذج إحصائية تعتمد على كثرة حالات الانتحار خلال زمن معين أو بين أوساط خاصة، ومن هنا يكون بوسعنا أن نعزل مستويات مختلفة فى الدراسة البنائية لدلالة الانتحار ونقوم بتكوين بعض النماذج التى يمكن التحقق من صحتها بالنسبة لما يلى :

١ ـ أشكال الانتحار المختلفة.
٢ ـ المجتمعات المختلفة.
٣ ـ أنماط الظواهر الاجتماعية.

ولا يتوقف التقدم العلمى على مجرد تحديد خصائص المستويات المختلفة؛ وإنما على اكتشاف مستويات لم تكن معروفة من قبل؛ وتحديد النموذج ذى القيمة الإستراتيجية فيها؛ وهذا نفسه ما أتاح لعلم إنسانى آخر فرصة التقدم الكبير فى العصر الحديث؛ وهو علم النفس الذى اكتشف نموذجا جديدا لبحث ظواهره يتمثل فى دراسة الحياة النفسية للإنسان فى شمولها وتشابك مستوياتها(١).

ومن ناحية أخرى يرى «ليفى ستراوس» أن أى نموذج قد يكون شعوريا أو لا شعوريا دون أن يؤثر هذا فى طبيعته، وكل ما يمكننا أن نقوله هو أن البنية المنغمرة بشكل سطحى فى اللاشعور تجعل من المحتمل وجود نموذج يخفيها ـ كأنه شاشة حاجزة ـ عن الوعى الجماعى، وتسمى النماذج الشعورية عادة قواعد أو قوانين، وتعتبر من أفقر أنواع النماذج لأن وظيفتها لا تتمثل فى عرض محاور المعتقدات والعادات وإنما فى المحافظة عليها وإبقائها؛ وهنا يواجه التحليل البنائى الاجتماعى مفارقة واجهها اللغويون من قبل، وهى أنه كلما كانت البنية الظاهرة خالصة كان من الأصعب إدراك البنية العميقة نتيجة للنماذج الواعية المشوهة التى تمثل عائقا يحول بين الملاحظ وموضوع ملاحظته.

على أنه يجب على الباحث أن يأخذ فى اعتباره دائما هذه القوانين الاجتماعية لأنها هى الحصيلة الثقافية التى تساعده على الوصول إلى البنية سواء كانت قريبة منها أو بعيدة عنها؛ إذ إن الأخطاء المقصودة التى تجعلها بعيدة عن هيكل البنية الاجتماعية تعتبر مادة أولية ضرورية ينبغى عليه أن يفسرها ويدمجها فى نظمه، ومن هنا فإن النماذج الواعية لا تقل أهمية عن النماذج اللاشعورية فى احتمال إفضائها إلى البنية الحقيقية (٢).

---

(١) انظر المرجع السابق عن «الأنثروبولوجيا البنائية» ص٢٥٤.
(٢) انظر نفس المصدر السابق ص ٢٦١

مستويات التواصل البشرى :

يتم التواصل البشرى فى أى مجتمع ـ عند«ليفى ستراوس» ـ على ثلاثة مستويات مختلفة، هى تواصل النساء وتواصل الثروات والخدمات وتواصل الرسائل، ومن هنا فإن دراسة نظم القرابة والاقتصاد واللغة تتسم بكثير من الخصائص المشتركة، فهى تخضع لنفس المنهج وتختلف فحسب طبقا للمستوى الإستراتيجى لكل منها فى نطاق عالمها المشترك، بالإضافة إلى أنها لا تقع على الدرجة نفسها من سلم القيم العام.

ولو درسنا هذه الأشكال الثلاثة من التواصل بالنظر إلى شيوعها فى مجتمع محدد لوجدنا أن تبادل النساء يختلف عن تبادل الرسائل من ناحية الحجم والحركة فالزواج له إيقاع بطىء بالنسبة لإيقاع اللغة الشديد السرعة، ويمكن شرح هذا الفرق ببساطة؛ إذ إن الموضوع والمحمول فى الزواج من نفس الطبيعة ـ وهما الرجل والمرأة ـ أما اللغة فإن المتحدث يختلف فى طبيعته عن الكلمات التى يستعملها ولا يمكن أن يختلط بها، فنحن أمام تقابل مزدوج هو : الشخص/ الرمز من جانب والقيمة / الرمز من جانب آخر، مما يجعلنا ندرك بوضوح الوضع الأوسط للتبادل الاقتصادى بالنسبة للنوعين السابقين، فالثروات والخدمات ليست أشخاصا مثل النساء، ولكنها تختلف عن الحروف من ناحية أن لها قيمة مستقلة، ومع أن هذه الثروات ليست رموزا ولا علاقات فإننا نحتاج إلى رموز وعلامات كالعملة والأوراق المالية كى نتبادلها عندما يصل النظام الاقتصادى إلى درجة معينة من التعقيد.

وقد يسفر المستقبل عن نوع من التنسيق بين الأنثروبرولوجيا الاجتماعية وعلم الاقتصاد وعلم اللغة لتكوين علم جديد هو علم التواصل الذى سيتمثل عندئذ فى وضع قواعد التواصل بغض النظر عن طبيعة العناصر المشتركة فيه سواء كانت أفرادا أو جماعات [1].

---

(١) المرجع السابق ص ٢٧٠

دراسة قيم المخالفة فى الحكايات الشعبية :

ولنتوفر الآن على دراسة بعض النماذج التطبيقية التى قدمها «ليفى ستراوس» فى بحوث مستفيضة تستغرق مجلدات طويلة بعد أن التقطنا الخطوط العامة لمنهجه، ولا مناص من أن يتسم عرضنا بالإيجاز والتركيز إلى أبعد الحدود.

يستقى المؤلف مادته من أساطير وحكايات الهنود الأصليين فى القارة الأمريكية ويرى أن الأعمال نفسها تنسب فيها إلى حيوانات وشخصيات مختلفة، مثل ذلك ما ينسب لبعض الطيور كالنسر والبومة والغراب، فهل يترتب على هذا أننا نستطيع أن نطبق عليها منهج«بروب» فى التمييز بين الوظائف الدائمة والشخصيات المتغيرة؟ ثم لا يلبث أن ينتهى بعد التحليل إلى أنه لا يمكن تطبيق هذا المنهج هنا لأن كل شخصية لا تمثل عنصرا فارغا يستطيع التحليل البنائى أن يقف أمامها ويقول لها «لن تذهبى إلى أبعد من هذا»، فالحكاية لا تشتمل على بيانات عن نفسها، وهنا يمكن أن تقارن الشخصية بكلمة نعثر عليها فى إحدى الوثائق لكننا لا نجد تفسيرا لها فى أى معجم أو قاموس، أو تقارن باسم علم فى أنها خالية من الدلالة التى يضفيها السياق؛ لأن فهم كلمة ما فى الحقيقة إنما هو إجراء نوع من المبادلات عليها فى جميع سياقاتها، وفى حالة الأدب الشعبى الشفوى تتمثل هذه السياقات فى مجموعة اختلافات الروايات ؛ أى فى هذا النظام المحدد من التوافقات والمخالفات الذى تتميز به المجموعة المتبادلة.

ونعود إلى النموذج الأمريكى فنجد أن النسر يظهر نهارا والبومة تظهر ليلا مما يسمح بأن نحدد النسر كبومة نهارية والبومة كنسر ليلى، وهذا يعنى أن التقابل المناسب هنا إنما يقوم بين الليل والنهار، ولو كان الأدب الشفوى الذى ندرسه حينئذ ذا طابع أنثروبولوجى عريق فإن هناك سياقات أخرى توضحه مثل الشعائر والمعتقدات الدينية والتطير وبعض المعارف الإيجابية الأخرى، وعندئذ سنلاحظ أن كلا من النسر والبومة يعترضان معا أو يقابلان معا الغراب باعتبارهما طيورا جارحة بينما يأكل الغراب الجيفة، كما أنهما يتقابلان فيما بينهما فى علاقتهما بالليل والنهار كما سبق، ونلاحظ أيضا أن البط يقابل الثلاثة بفضل علاقة تقابل أخرى بين السماء والأرض من جانب والسماء والماء من جانب آخر، وعندما نمضى قدما فى هذا السبيل فإننا نصل حينئذ إلى تحديد«عالم الحكاية» قابل للتحليل فى مجموعات زوجية من

التقابلات التي يمكن توفيقها بالنسبة لكل شخصية، ولا تمثل الشخصية حينئذ ماهية ما بقدر ما تمثل «مجموعة من القيم الخلافية» على حد تعريف علماء اللغة (١).

دراسة نظم الطعام بنائيا :

ينطلق «ليفى ستراوس» من بعض نماذج «جاكوبسون» الصوتية ـ وخاصة تلك التي يقدمها العالم اللغوى على شكل مثلثات ـ ليبنى هيكلا نموذجيا لنظام الأغذية الأولى فى المجتمعات التى تسمى بدائية، ملاحظا دائما أنها أساس المجتمعات المعقدة ولا تقل عنها تحضرا، وأن الطهو كاللغة لا يمكن أن يخلو منه مجتمع ما لأنه نشاط عالمى، ويضع مثلث الطعام الأول من ثلاثة أشياء : النيئ والمطبوخ والمتعفن، قائلا «من الواضح بالنسبة للطهو أن النيئ هو الطرف غير الموسوم، بينما نجد أن الطرفين الآخرين موسومان بشدة، أحدهما وهو المطبوخ يعتبر تحولا ثقافيا للنيئ، بينما يعتبر المتعفن تحولا طبيعيا، ومن هنا فإنه يكمن تحت هذا المثلث تقابل مزدوج بين المصنوع وغير المصنوع من جانب، وبين الثقافة والطبيعة من جانب آخر » (٢)

ولاتنطبق هذه الملاحظات على المطبخ البدائى فحسب، وإنما على نظام الطهو المتحضر أيضا الذى يستخدم التخمير وغيره كوسيلة للاستفادة بالمتعفن ويكتشف القيمة الغذائية للنيئ. واعتمادا على هذا المثلث الأساسى تقوم أشكال عديدة من التآلف بين النيئ والمطبوخ والمتعفن، ولنأخذ مثلا المطبوخ بنوعيه، المشوى والمسلوق فنجد أن الشواء يتعرض للنار بشكل مباشر بينما يعتبر المسلوق بعيدا عنها بدرجتين : الماء الذى يغلى فيه والإناء الذى يحتويهما معا، ونتيجة لهذا يمكننا أن نقول إن المسلوق يعتبر استخداما ثقافيا مركبا لأنه يقتضى أولا وجود الإناء وهو أداة ثقافية على اعتبار أن الثقافة هى التى تخلق الوسائط بين الإنسان والطبيعة كما يقتضى غلى الماء كوسيلة وسيطة أيضا بين الطعام والنار، وكلاهما لا وجود له فى حالة الشواء(٣).

---

(١) راجع الفصل الذى كتبه «ليفى ستراوس» فى مقدمة البنائية عن «البنية والشكل» ص١٤١ .

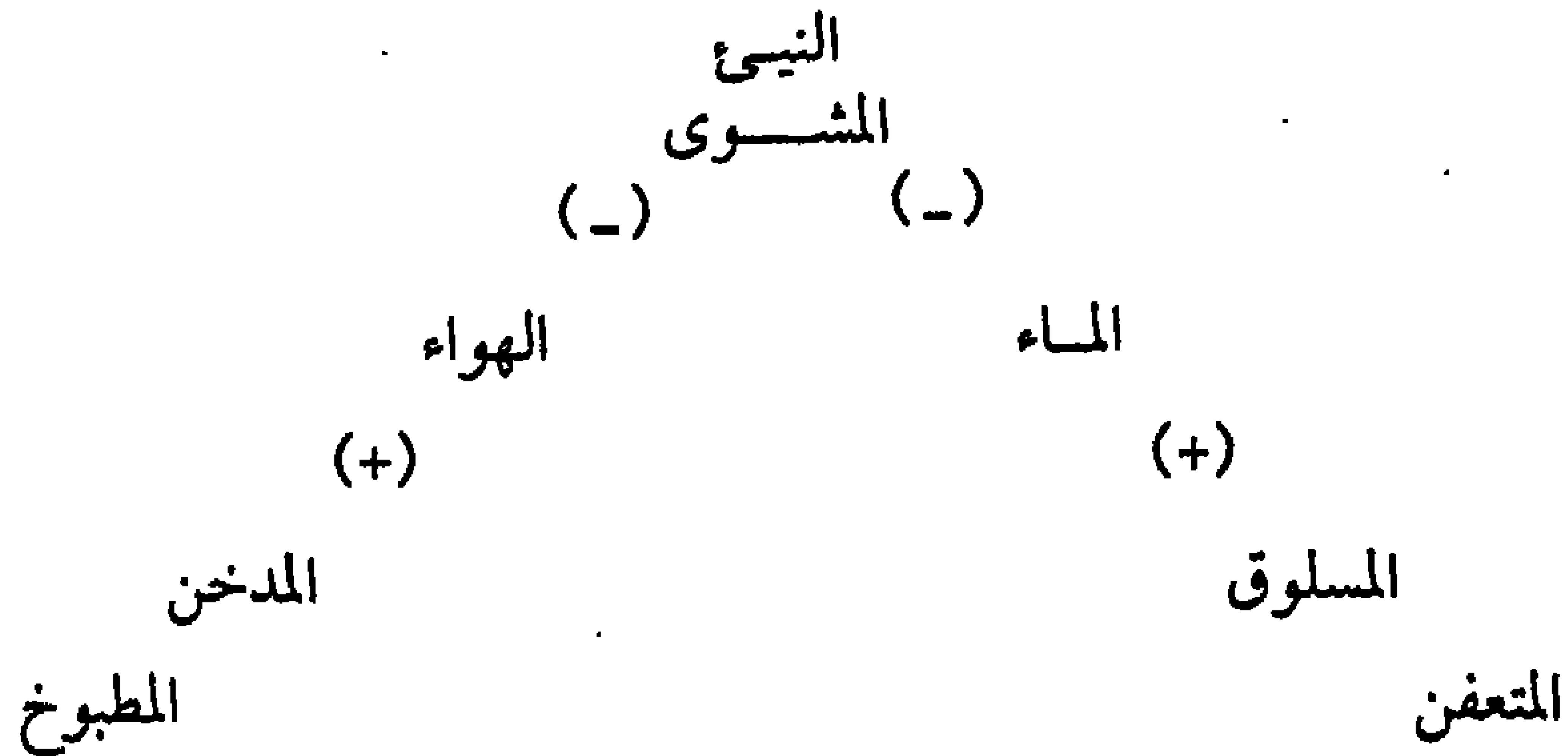
(٢) انظـر: Levi-Strauss, "Mythologiques :Le Cru et le cuit,Plon1964 Trad.Mexico1969, P.86.

(٣) انظر نفس المصدر السابق ص ٩٧ .

ومن هنا برزت الفكرة الشهيرة عالميا والتى تقول بأن الشواء سابق من الوجهة التاريخية على الطهو.

وإذا كان هذا هو الموقف بالنسبة للتقابل بين الطبيعة والثقافة فماذا يحدث إذن فى التقابل بين المصنوع وغير المصنوع؟ يلاحظ الباحث أن هناك بعض الملامح الخلافية التى تتدخل فى تكييف هذا الأمر؛ إذ إن ثمة لونا من التشابه بين المشوى والنيىء من ناحية والمسلوق والمتعفن من ناحية أخرى، فالمسلوق مطبوخ من الداخل فى إناء، بينما يعتبر المشوى ناضجا من الخارج، وعلى هذا فأحدهما يشير صورة شكل أجوف بينما يشير الآخر صورة شكل محدب، ومن هنا فالمسلوق يعتبر استخداما منزليا حميما لمجموعة محددة، بينما يعد المشوى استخداما خارجيا يقدم لمدعوين، على أن هناك طرفا آخر فى هذا المثلث هو المدخن القريب من المطبوخ لاستخدام الإناء فيه، لكن بينما يستمر الإناء فى الطهو سرعان ما يستغنى عنه المدخن، مما يؤدى إلى تقابل آخر بين الدائم/ المؤقت، وعلى عكس ما يحدث بالنسبة للإناء تشير النتائج إلى أن المدخن أطول عمرا من المطبوخ مما يقلب العلاقة بينهما من حيث الاستمرار والتوقيت، على أن هناك عنصرا مشتركا بين المدخن والشواء وهو الهواء، مما ينتهى إلى تقابل آخر مزدوج بين تلك العناصر: القرب من النار بالنسبة للشواء / يقابل البعد عنها بالنسبة للمدخن، والسرعة فى الأول / يقابلها البطء فى الثانى، ثم لا نلبث أن نكتشف دائما من خلال هذه التقابلات العلاقة بين الثقافة والطبيعة.

وينتهى «ليفى ستراوس» من كل ذلك إلى رسم بيانى على شكل مثلث يمثل الطبيعة فيه عنصران هما الماء والهواء، «ويتم تصور الحدود بين الطبيعة والثقافة فيه على أنها موازية لمحورى الماء والهواء، وتتمثل فى الوسائل الوسيطة. ومن هنا يوضع المشوى والمدخن فى جانب الطبيعة، أما بالنسبة للنتائج فإن المدخن ينتقل إلى جانب الثقافة ويوضع المسلوق فى جانب الطبيعة، وتشير علامتا ناقص(-) وزائد (+) إلى غيبة الماء والهواء أو قلة استعمالهما فى الحالة الأولى أو وجودهما فى الحالة الثانية :



واعتمادا على هذه البنية الأولى يمكن تحليل توافقات عديدة تتناول أصناف الطهو والإنضاج الأخرى مثل القلى والطهو بالفرن وبالتقلية وبالبخار وبالتمليح، وينتهى الباحث من كل ذلك إلى أنه «انطلاقا من كل حالة وخاصة يمكن اكتشاف حقيقة مهمة وهى أن نظام الطهو والإنضاج فى مجتمع ما يعتبر لغة تترجم بنيته لا شعوريا وتعكس التناقضات والأوضاع المختلفة بداخله» (١).

التحليل البنائى للأسطورة :

يعتمد تحليل الأسطورة بنائيا عند أصحاب هذا المنهج على المبادئ التالية :

١ ـ إذا كانت الأسطورة ذات معنى فإنه لا يمكن أن يتوقف على العناصر المنعزلة التى تدخل فى تركيب معين ؛ وإنما يتوقف معنى الأساطير على الطريقة التى تتألف بها عناصرها المكونة لها.

٢ ـ تنتمى الأسطورة إلى مستوى اللغة وتمثل جزءا مندرجا فيها، بيد أن هذه اللغة ـ كما تستخدم فى الأسطورة ـ تتسم بخصائص تميزها عن الاستعمالات الأخرى.

٣ ـ هذه الخصائص لابد أن نبحث عنها فى مستوى أعلى من مستوى الاستخدام العادى للتعبير اللغوى، أى أنها بطبيعتها أشد تعقدا وتركيبا من الخصائص التى تتمثل فى أى تعبير لغوى آخر.

---

(١) انظر المصدر السابق ص ١٤٦.

وعندما نسلم بهذه المبادئ الثلاثة ـ ولو على سبيل الفرض ـ فإننا نستخلص منها نتيجتين أساسيتين :

(أ) أن الأسطورة ـ كأى كيان لغوى ـ تتشكل من وحدات داخلة فى تكوينها .

(ب) أن هذه الوحدات المكونة تشمل تلك الوحدات الأخرى التى تدخل عادة فى تكوين بنية اللغة من صوتية وصرفية ودلالية ؛ لكن علاقتها بها تشبه علاقة الوحدات الدلالية بالصوتية والصرفية ؛ حيث يختلف كل شكل عما يسبقه بدرجة أعلى من التعقيد . ومن هنا فإننا نطلق على وحدات الأسطورة ـ وهى أشدها تعقيدا ـ الوحدات المكونة الكبرى .

لكن ماهى الطريقة التى نتبعها كى نتعرف على هذه الوحدات المكونة الكبرى ونعزلها؟ لابد أننا ندرك أنها لا تندمج فى الوحدات الصوتية أى الحروف ولا فى الوحدات الصرفية ولا فى الدلالية ، ولكنها توجد على مستوى أعلى منها ، وإلا فإن الأسطورة لن تتميز حينئذ عن أى نوع من القول اللغوى ، وبهذا يصبح من الضرورى أن نبحث عن هذه الوحدات على مستوى الجمل .

ويمكننا فى المرحلة الأولى من البحث أن نسير على هدى التجربة والخطأ متبعين المبادئ العامة للتحليل البنائى فى جميع أشكاله وهى : الاقتصاد فى الشرح ووحدة الحل وإمكانية بناء المجموع انطلاقا من الأجزاء وتوقع التطور اللاحق ابتداء من البيانات الحالية .

ويستخدم «ليفى ستراوس» «التكنيك» التالى : يقوم بتحليل كل أسطورة بشكل مستقل ويترجم تتابع الأحداث فيها بأقصر قدر ممكن من الجمل ، ثم يكتب كل جملة فى بطاقة تحمل رقما يشير إلى موقعها من الحكاية ، ويلاحظ حينئذ أن كل بطاقة ستتمثل فى إسناد محمول إلى موضوع أو حدث إلى فاعل أو مسند إليه ؛ أى أن كل وحدة كبرى ستصبح بطبيعتها «علاقة» . بيد أن هذا ليس كافيا لأن علماءاللغة يعرفون أن كل الوحدات التى يتكون منها نظام ما ـ مهما كان المستوى الذى تعزل فيه ـ تتمثل فى علاقة ؛ فما هو إذن الفرق بين الوحدات الكبرى وغيرها؟

ومن ناحية أخرى فإن هذا المنهج يتم تصوره دائما فى زمن مطرد لأن البطاقات مرقمة طبقا لموقع أحداثها فى الحكاية ؛ وهذا يتعارض مع طبيعة الزمن فى الأساطير الذى يتميز بالاطراد وعدم التتابع معا أو بالثبات والتطور فى الوقت نفسه .

وتقوده هذه الملاحظات إلى افتراض آخر يصحح مسار البحث ويضعنا فى قلب المشكلة ، وهو أن الوحدات المكونة الحقيقية للأسطورة ليست هى العلاقات المنفصلة وإنما مجموعة أو كتل من العلاقات ، وأن تآلف أو تركيب هذه المجموعات فى أشكال معينة هو الذى يجعلها تكتسب وظيفتها الدلالية ، ومن هذه الوجهة التى يدخل فيها عنصر الزمن وحركته فإن العلاقات الناجمة عن المجموعة نفسها يمكن أن تبدو متباعدة بفواصل طويلة ، ولكن إذا استطعنا وضعها فى مجموعات طبيعية أمكننا أن ننظم الأسطورة فى نظام يعتمد على نموذج جديد من الإشارة الزمنية ، إذ يشتمل عندئذ على بعدين : فهو من ناحية زمنى متحرك ومن ناحية أخرى ثابت متوقف ، أى تتمثل فيه حينئذ خصائص كل من اللغة والكلام معا[1] .

تحليل أسطورة أوديب :

نظرا لأهمية هذه الأسطورة فى كل من الفكر القديم والحديث ـ ويكفى أن نتذكر بالنسبة لهذا الأخير بحوث فرويد ومدرسته ـ فقد عمد «ليفى ستراوس» إلى تطبيق منهجه عليها واضعا أحداثها بترتيب جديد بحيث يمكن قراءتها كحكاية من اليمين إلى اليسار ، كما يمكن معرفة تشابه وحداتها الدلالى بقراءتها فى أعمدة من أعلى إلى أسفل فلو كان علينا أن نحكى الأسطورة لم نأخذ فى اعتبارنا وضعها فى أعمدة وقرأناها كالمعتاد فى خطوط عرضية متتالية ، لكن إذا حاولنا فهمها بعمق كان علينا أن نقرأها طوليا من عمود إلى آخر على اعتبار أن كل عمود يمثل وحدة متكاملة :

---

(١) انظر كتاب «ليفى شتراوس» المشار إليه من قبل عن «الأنثروبولوجيا البنائية» ص ، ١٩٠

- فالعمود الأول يشير إلى علاقات القرابة المراعاة .
- والعمود الثاني يشير إلى علاقات القرابة المهدرة .
- والعمود الثالث يشير إلى سيطرة الإنسان على القوى الطبيعية .
- والعمود الرابع يشير إلى خضوع الإنسان جزئيا للقوى الطبيعية .

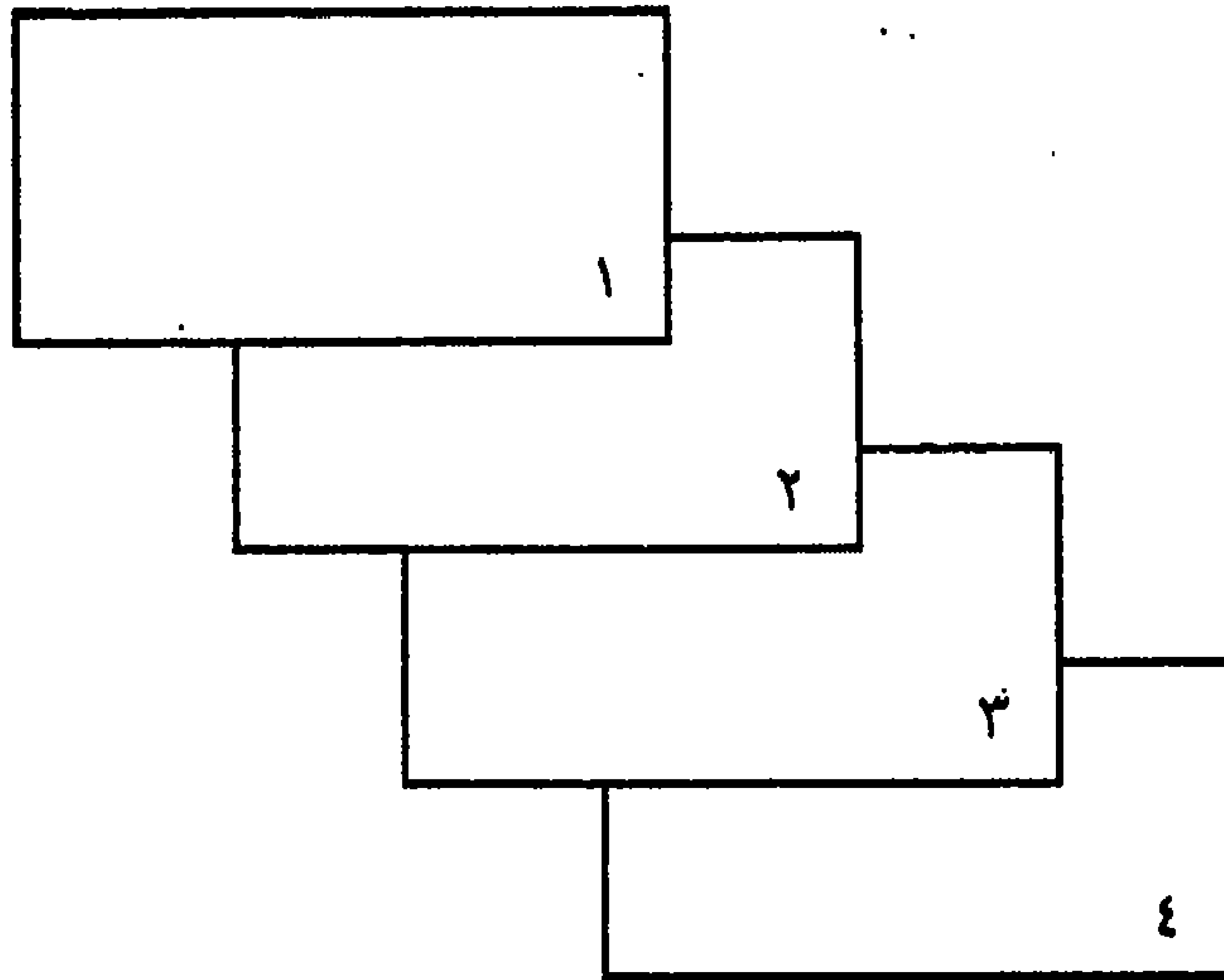
ويتميز هذا المنهج بأنه يحزرنا من صعوبة كانت تمثل أهم العوائق التى تحول دون التقدم فى دراسة الأساطير ، وهى البحث الدائب عن الرواية الأصلية للأسطورة فى شكلها البدائى ، فهو يقترح بديلا لذلك تحديد كل أسطورة بمجموعة رواياتها ، ومعنى هذا أن الأسطورة تظل لها هذه الصفة ما دام المتلقى يأخذها بهذا الاعتبار ، وهكذا توضع أسطورة أوديب فى اللوحة التالية :

اتجاه القراءة	١	٢	٣	٤
العلاقات ↓	قدموس يبحث عن أخته التى اختطفها زيوس	سكان اسبرطة يقضى بعضهم على بعض .	قدموس يقتل التنين	لا بدوكس والد لابو = أعرج
	يتزوج أوديب من أمه جوكاستا	أوديب يقتل أباه لايو	أوديب يقضى على أبى الهول	لابو والد أوديب = أعسر أو أشول
		يقتل إيتوكليس أخاه بولينس		
أحدوثة جديدة	أنتجونا تدفن أخاها بولينس ناقضة قرار التحريم .			أوديب ذو القدم المتفخة

الحل البنائى لمشكلة تعدد الروايات :

ما دامت الأسطورة تتكون من مجموعة من الروايات فإن التحليل البنائى يضعها جميعا على قدم المساواة. ومن هنا ينبغى لنا أن نضع لكل رواية لوحة يبرز فيها كل عنصر بشكل يسمح لنا بمقارنته بنظيره فى اللوحات الأخرى، ما يضعنا أمام مجموعة من اللوحات التى تختص كل واحدة منها برواية وتشمل بعدين، إذ يمكن مقارنة كل عنصر بنظيره، وبوسعنا أن نضع هذه اللوحات بعضها فوق البعض بطريقة متوازية تنتج لنا فى نهاية الأمر مجموعة ثلاثية الأبعاد يمكن قراءتها بإحدى طرق ثلاث: من اليمين إلى اليسار ومن أعلى إلى أسفل ومن الأمام إلى الخلف، أو بالعكس فى كل هذه الاتجاهات.

ولن تتطابق هذه اللوحات حرفيا فى كل شىء، لكن التجربة تدلنا على أن اختلاف الروايات الذى لا نستطيع إغفاله يتميز بعلاقات متبادلة ذات دلالة تسمح لنا بأن نخضع المجموعة لبعض الاعتبارات المنطقية ووجوه التبسيط المتتالية التى تقودنا فى نهاية الأمر إلى القانون البنائى للأسطورة التى ندرسها، والشكل التالى يوضح كيفية تركيب هذه اللوحات كما يصورها «ليفى ستراوس»:



وعلى هذا فإن المنهج البنائى لا يعترف بروايات أصلية حقيقية وأخرى فرعية محرفة، بل يعتبر أن جميع الروايات تنتمى بالتساوى إلى الأسطورة، وهو بذلك

يتفادى عقم المنهج المقارن التاريخى فى دراسة الأساطير الأنثروبولوجية الذى يعمد إلى اختيار روايات ممتازة ويقطع بتفرع الأخرى عنها بدلا من أن يختبرها جميعا بشكل دقيق، ومنذ اللحظة التى يدرس فيها الباحث التحليلى البنائى تغييرا فى أسطورة ما كما تتداولها إحدى القبائل أو إحدى القرى فإنه يشرع فى وضع هيكل ذى بعدين على الأقل، ثم لا يلبث تعدد هذه التغييرات أو تلك القبائل والقرى أن يؤدى إلى تعدد الأبعاد بشكل متزايد مما يجعل التحليل الذى يعتمد على الحدس والظن غير كاف ويجبر الباحث على تكوين أنظمة متعددة الأبعاد لدراسة هذه الأساطير.

ويتصل هذا المنهج بمشكلة البنية الدائمة والتاريخ التى سنعرض لها فيما بعد، وينتهى إلى أن البنية الدائمة ليست سوى استمرار الأسطورة من خلال رواياتها المتعددة مما يقتضى من الباحث أن يرصد الوحدات الدائمة وقواعد التوافق والتحول بين العناصر المتخالفة، ونعتقد أنه أصلح المناهج لتناول عديد من قضايانا فى الأدب العربى، مثل قضية اختلاف الروايات فى العصر الجاهلى وبعض الحكايات الشعبية على وجه الخصوص.

ونظرا للتشابه الواضح للوهلة الأولى بين منهج «بروب» فى تصريف القصة الخيالية ومنهج «ليفى ستراوس» فى تحليل الأساطير الشعبية فقد اتهم هذا الأخير بأنه قد استقى طريقته من الأول، ورد على هذا الاتهام بأمرين:

أحدهما أنه لم يتيسر له أن يطلع على كتاب «بروب» إلا من الترجمة الإنجليزية التى صدرت عام ١٩٥٨ أى بعد أن كان قد كتب أهم أعماله التى شرح فيها منهجه، لكنه فى الوقت نفسه يعترف بأمانة ودقة أنه ربما تكون شخصية «جاكوبسون» قد لعبت دوراً خطيرا فى إلهامه طرفا من هذا المنهج؛ إذ إنه تولى خلال الأربعينيات نشر مبادئ الشكلية الروسية كتمهيد للبنائية الحديثة.

أما الأمر الآخر فهو التمييز القوى الحاسم بين الشكلية والبنائية ما يجعلنا لا نغفل أن التشابه المبدئى بينهما فى الخطوات المنهجية لا يلغى الفوارق الجوهرية بينهما التى أشرنا إليها من قبل [1].

---

(١) انظر صفحة ١٥٩ من هذا البحث وما يليها.

تطبيق المنهج على علم الاجتماع :

وإذا كانت الأنثروبولوجيا ـ وخاصة على يد «ليفى ستراوس» ـ قد اعتمدت على المقولات الدلالية واستخدمت تحليل القيم الخلافية للوصول إلى تحديد المنطق الاجتماعي فإن هذا المنهج نفسه قد بدأ تطبيقه أيضا فى دراسة المجتمعات التاريخية المعروفة . وتبقى بعد ذلك مشكلة طبيعة هذا المنطق الصورى ؛ فبعض الباحثين اعتمادا على النموذج اللغوى يعتقدون أنه ثنائى فى جوهره ؛ إذ إن العقل لا يكف عن عقد مفارقات ثنائية حتى ولو اتسمت بالمرونة ، فهناك مجتمع يضع الأبيض فى مقابل الأسود ، بينما يقوم مجتمع آخر بوضع الأسود اللامع مقابل الأسود العادى المنطفئ ، وقد تمتع هذا المنهج الثنائى بالقبول التام فى علوم الأصوات والطبيعة والأجهزة العصبية ، وإن كان بعض الباحثين يضع له الحدود والشروط ويعترف بالحالات الوسيطة أو المحايدة ؛ أو حالات الصفر كما يسمونها ، ويتساءل البعض الآخر عما إذا كانت المجتمعات التاريخية المتطورة قد نمّت لونا من المنطق أشد تعقيدا وخصوبة وتشابكا من هذا المنطق البدائى الثنائى ، وطورت نوعا من الخطوط المتوازية المنتظمة العامة ، وعلى هذا فإن مهمة علم الاجتماع الحديث تصبح التقاط هذا المنطق ومعرفة زواياه وخفاياه ونماذجه وأنماطه ، انطلاقا من الواقع وانتهاء إلى البنية[1] .

دراسة اجتماعية اللغة بنائيا :

استطاع المنهج البنائى عند تطبيقه على ميدان اجتماعية اللغة أن يسهم بإضافات مهمة إلى هذا الحقل وأن يصل إلى تحديد القواعد الاجتماعية لاستخدام اللغة ونماذجها وشروطها وأهدافها كاشفا عن شبكة العلاقات القائمة بين جميع هذه الجوانب ، وقد ظهر أثر ذلك بوضوح عند تطبيق علم اجتماع اللغة الوصفى

---

(١) انظر : Barthes, Roland, Sociologia Y sociologia. Trad. en "Estructuralismo y Sociologia" Buenos Aires 1973 P.16.

على التكييف الاجتماعى للأطفال، فالنظرية اللغوية تشغل عادة بكفاية الطفل ومهارته فى اكتساب اللغة وكيفية إدراكه وتمييزه لأنواع الجمل المختلفة، لكن هذا الطفل الذى يساوى بين أنواع الجمل لا يلبث أن يصبح مخلوقا اجتماعيا شائها؛ إذ إن من الواجب على الطفل السوى أن يكتسب مع النظام النحوى للجمل نظاما آخر يرشده فى استعمالها، وأن يأخذ فى اعتباره الأشخاص والأماكن والأغراض وكيفية الاتصال الخاصة بكل منها والمواقف والمقامات المميزة لها وفى هذا الجانب بالذات تكمن قدرة الطفل اللغوية الاجتماعية ومهارته للاشتراك فى مجتمع ما، لا كمتحدث وإنما كعضو يتواصل مع الآخرين، ولابد أن تصلح نظرية علم اجتماع اللغة الوصفى لتحليل هذه العمليات المعقدة وشرحها بطريقة بنائية.

ومن هنا فإن الطريقة التقليدية فى دراسة اللغة أولا وملاحظة سياقها الاجتماعى بعد ذلك تعتبر غير مجدية؛ إذ إن الخاصية المميزة لعلم اجتماع اللغة هى أنه يدرس اللغة انطلاقا من رحم المجتمع لا من الاستخدام الفردى وحدوده التى يضيع عندها قدر كبير من التنظيم اللغوى الاجتماعى والمبادئ التى يعتمد عليها هذا العلم فى نظرته للظواهر يمكن تلخيصها فيما يلى:

١ - تعنى العلاقة الاجتماعية اختيارا أو ابتداعا لوسائل التواصل الملائمة المحددة.
٢ - ومعنى هذا أنه لابد من تنظيم وسائل التواصل تلك بطريقة تجعلها لا تنفصل عن محاور العلاقات الاجتماعية.
٣ - ويترتب على ذلك أن وسائل التواصل التى تستخدم فى العلاقات الاجتماعية هى التى تحدد طبيعتها ومدى نجاحها(١).

---

(١) انظر فى نفس المصدر السابق البحث الذى كتبه Hymes, Dell بعنوان «لماذا يحتاج علم اللغة إلى علم الاجتماع» ص٣٣.

علم المعجم كنموذج لدراسة بنائية الثقافة :

استطاع التحليل البنائى الاجتماعى أن يفيد من تطور المنطق الحديث بالاعتماد على مايسمى بالنظم المعجمية، ويعنون بها مجموعات الوحدات الدالة التى تتشابك عناصرها ويحدد بعضها البعض الآخر وتكتسب قيمة من وضعها داخل الكل الذى يسمى بالمجال الدلالى، ويعتمد هذا المجال على علاقات التداعى والتقابل والتشابه التى تتجاوز بكثير علاقات التضاد والترادف المطروقة عادة فى المعاجم. ويكشف المجال الدلالى عن قواعد الأبنية الثقافية على كل من المستويين التوقيتى الثابت والتاريخى المتطور، فكيف يسهم إذن علم المعجم الحديث فى استكمال مناهج علم الاجتماع التجريبى فى دراسة الظواهر الثقافية؟

لابد أولا من تجميع وتنسيق عدد ضخم من البيانات المتصلة بالظواهر الثقافية وتصنيفها طبقا لمجالاتها المختلفة؛ فبعضها يتصل بالثقافة العضوية والآخر بالثقافة الروحية مثلا، أو تقسيمها إلى ثقافة يدوية وأخرى فنية وثالثة ذهنية ورابعة اجتماعية وتنظيمها فى قطاعات وأجناس مختلفة طبقا لنوع المعرفة ومستواها وتوزيعها على أنماط وأبعاد مختلفة ؛ ثم تحديد مراتبها ودرجاتها فيما بينها واكتشاف المنطق الكامن وراء عملياتها وتطورها من خلال تحليل معاييرها وكيفية تكوين تصوراتها واستخدام اللغة الشفوية أو البصرية فيها، كل هذا عن طريق التحليل المعجمى للحقول الدلالية المتصلة بتلك الظواهر الثقافية [١].

نموذج لدراسة الملبس كرمز طبقى :

إذا كانت العمليات الاستهلاكية أو مظاهر السلوك بصفة عامة تكتسب قيمة تعبيرية اجتماعية، سواء تمثلت فى شراء سيارة أو تجميل للمنزل أو اختيار لدراسة الأبناء فإن الملبس بصفة خاصة يتضمن قيمة رمزية عالية. ويعتبر بالإضافة إلى اللغة والثقافة من أهم الرموز المثمرة فى التحليل الاجتماعى. وكما لاحظ الباحثون

(١) انظر فى كتاب «البنائية وعلم الاجتماع» الفصل الذى كتبه Dumazedier, Laffre, بعنوان «الأبنية المعجمية والدلالات المركبة» ص٤٨ .

فإن«موضة» الأزياء عملية يتوافق فيها كل من الذوق الفردى والتقليد الاجتماعى معا على أساس التداعى والتعارض فى الوقت نفسه، أى تأكيد الذات باختيار الخواص المميزة لكن فى إطار «الكود» أو القانون العام لمجموعة أو طبقة معينة.

ومن الأمثلة الطريفة على ذلك ما لاحظه بعض الدارسين الاجتماعيين فى الولايات المتحدة الأمريكية من أنه كلما شاعت الأساليب الحديثة من الأزياء الباريسية فإن المنتجين يعمدون إلى تقليدها بكميات محدودة، وبالتالى غالية التكلفة، مما يجعل مصممى الأزياء الشعبية الرخيصة يقتبسون منها الخطوط التى يستطيعون إنتاجها فى مجموعات ضخمة بأسعار معتدلة استجابة لمتطلبات الطبقات الدنيا، ومن هنا فإن الملبس يصبح نظاما رمزيا مثل اللغة يخضع لمنط التقابلات الدالة. ففى قمة السلم الاجتماعى فى أمريكا نرى عائلات «نيو إنجلترا» العريقة التى تؤكد ميزاتها الوراثية - التى تعتمد على المحتد والدم النبيل فى مقابل المكاسب المهنية المحدثة - برفض تجديدات الأزياء الفرنسية والتمسك بتقاليد الطبقة الأرستقراطية الإنجليزية فى أذواقها وتفضيلها للأصواف وأنواع «التويد» وفى أسلوب حياتها عامة، ثم نرى بعد ذلك العائلات الثرية منذ القدم وإن كانت لا تعتمد على نبل المحتد والتى تجد فى الأزياء الباريسية رمزا للثراء ولأسلوب الحياة المدنى الذى يعبر عن ظروفها الاقتصادية وأوضاعها الاجتماعية بين الطبقات العليا، مما يساعدها على أن تحدد موقفها من الطبقة السابقة لها والتالية عليها ويجعلها تبذل جهدا كبيرا للجمع بين مظاهر الرخاء والأناقة مع تفادى مزاعم أثرياء الحرب الجدد الرخيصة.

أما الطبقات الوسطى فترفض الأزياء الباريسية لجرأتها وإفراط تكلفتها وتبحث عما يوافق طبيعتها فى الأنماط التى تستفيد من خطوطها دون إسراف. ويحرص المنتجون لهذه الطبقة على أن يطرحوا فى الأسواق فى كل مدينة كمية محدودة للغاية مما يحتفظ لها بطابع الخصوصية من جانب ويجعل تكلفتها معقولة من جانب آخر نظرا لاتساع الرقعة الجغرافية التى يتم التوزيع فوقها.

ومن هنا فإن جدلية الشيوع والامتياز تشرح بوضوح أنظمة الأزياء، فأسلوب ما

ينبغي تغييره عندما يكتسب شيوعا كاملا لأنه يفقد حينئذ قيمته كرمز مميز دال على نظام تتقابل فيه العناصر المختلفة[1]

تحليل «بارت» البنائي للموضة :

وهذا نموذج طريف آخر قابل لتطبيق التحليل البنائي على الأزياء وبدعها أو ما اصطلح الناس على تسميته بالموضة مما يدعونا لمحاولة تعريب هذه الكلمة واستخدامها بعد استئذان مجامعنا اللغوية، وقد قام به «رولان بارت» أكبر ناقد أدبي في فرنسا - وربما في الغرب - الآن ؛ وأحد أساطين البنائية في الحقبة الأخيرة.

ويلاحظ هذا الباحث أن الرأى العام يظن عادة بالنسبة للموضة أنها ظاهرة متقلبة تخضع لأهواء مصممي الأزياء وقدرتهم على الإبداع والتخيل ولا تجرى طبقا لنظام مطرد، فهى إذن أسطورة من أساطير الخلق العفوى الرومانتيكى الذى لا يسير على قاعدة معروفة، والواقع أن الأمر يختلف عن هذا الظن «لأن من أهم اكتشافات علم التاريخ المعاصر إثبات أن التاريخ يتكون من مراحل ذات أطوال مختلفة متراكبة ؛ فهناك أحداث لابد وأن تقع فى مواعيد محددة ؛ وهناك مواقف يطول أمرها وأخرى تدخل فى بنية أكبر منها وهكذا» وتاريخ الأزياء من شواهد هذه الحالات الثلاث، فأطوال فتراته هى نماذج ملابس حضارة معينة ؛ مثل العباءة الشرقية والكيمون اليابانى والملحفة المكسيكية ؛ وهى تعد نماذج أساسية فى مجتماعاتها ؛ إلا أن هناك تنويعات مختلفة داخل هذه النماذج ؛ وتقاس فترات هذه التنويعات عادة بدورات تستمر زهاء خمسين عاما ؛ أما الحالات الثالثة - وهى تدوم فترة أقل - فتتصل بظواهر الموضة القصيرة العمر.

ومن الواضح أنه إذا كان إيقاع التغييرات فى الموضة قد اختل فى العصر الحديث فإن هذا كان نتيجة لتأثير وسائل الاتصال والاستهلاك المتزايد مما يكشف عن التغيير العميق فى البنية الحضارية للشعوب الحديثة ويؤكد دلالة تطور الملبس فى هذا الصدد.

---

(١) انظر الفصل الذى كتبه Bourdieu, Pierre بعنوان «الأوضاع والشروط الطبقية» فى كتاب : «البنائية وعلم الاجتماع» ص ٩٢.

ويستنتج الباحث من ذلك أن اللبس يعتبر نوعا من النشاط الذى يعطى معنى للأشياء، وأن الوظيفة التى تقوم بها الأزياء على مر التاريخ إنما هى رمزية دالة؛ مما يحملنا على أن نعيد النظر فى الفكرة التقليدية القائلة بأن بواعث الملبس ثلاثة: الاحتماء من الطبيعة والحياء الذى يحمل الإنسان على تغطية عريه الطبيعى ثم الرغبة فى الزينة والتجمل ولفت الأنظار، فإنه مع صدق هذه الاعتبارات لابد أن نضيف إليها اعتبارا آخر يبدو أنه أهم منها جميعا وهى الوظيفة الدلالية للملبس، فالإنسان يلبس كى يمارس نشاطه الدال، ومن هنا فإن اللبس عملية اجتماعية عميقة المغزى تقع فى قلب النشاط الجدلى للمجتمع [1].

وعلى هذا فمن الضرورى أن نبحث عن نظام الدلالة هذا حتى فى تغييرات الموضة «ولا يوجد فى اللبس المكتوب - أى فى الأوصاف التى نجدها فى مجلات الأزياء - كلام بالمعنى البنائى للمصطلح الذى يميزه عن اللغة؛ لأن اللبس الموصوف لا يمكن أن يعتبر تنفيذا فرديا لقواعد الموضة؛ ولكنه مجموعة منتظمة من الرموز والقواعد؛ أى أنه لغة فى أشد حالاتها صفاء».

وإذا كان هذا يبدو غريبا للوهلة الأولى فإنه ينبغى أن نتذكر أن اللبس الموصوف يشير إلى ما تضعه مجموعة مصممى بيوت الأزياء من قرارات تتصل بالخطوط العامة للملبس لا بالاستخدام الفعلى له؛ فالوصف الكتابى للمُوضة ينتمى إلى مجال الدلالة لا إلى مجال الممارسة العملية. أما الأزياء المصورة - على فرض أنه لا يصحبها وصف كتابى - فهى تمثل حالة شبه نظامية للملابس وشبه واقعية فى الوقت نفسه؛ فاللبس فى هذه الحالة ترتديه فتاة أو فتى «موديل» يتم اختيارها لخدمة فكرة الزى؛ ونجد فى مستوى ثالث بعد ذلك الملابس الفعلية أو الواقعية التى يرتديها الناس العاديون. وعلى هذا فلغة الأزياء تتمثل فيما يلى:

١ - التقابل بين القطع المختلفة، وهى تفاصيل يؤدى تغيير أوضاعها إلى تغيير مفهومها ودلالتها، فوضع «الإيشارب» على الرأس يختلف عن وضع القبعة مثلا ولا يمكن أن تكون لهما الوظيفة نفسها أو الدلالة نفسها.

---

(١) انظر:

Barthes, Rolaand, (La mode et les sciences humaines) Exchanges,1966, P.28.

٢ ـ القواعد التى تحكم توافق القطع فيما بينها، سواء كانت قائمة بصفة طولية على امتداد الجسم أو متراكبة بعضها فوق بعض «فالكلام أو الوقائع فى اللبس تشمل كل ما يتصل بالاستخدام الفردى من مقاس ومستوى نظافة وجدة أو قدم وعادات شخصية وتوفيقات حرة بين القطع المختلفة» (١).

أما دلالات اللبس المكتوبة فيمكن تلخيصها فى كلمات مثل «نهاية الأسبوع» أو «نزهة فى الهواء الطلق» كما يمكن أن تتمثل فى أوامر الموضة «لابد من ارتداء قطعتين مختلفتى اللون هذا الشتاء»؛ وإذا كان معنى هذه الجملة الأخيرة هو الموضة نفسها فإن رفضها يعاقب بأنه «خروج على الموضة».

ويدرس «بارت» كناقد أدبى بلاغة الموضة فى تحليلات طريفة لعدة مصطلحات مثل :

ـ الثقافة : وقد تتمثل فى عبارة مثل «هذا هو الفستان الذى كان الفنان «مانيه» يريد أن يرسمه»، وغالبا ما تكون ثقافة مدرسية عادية تشمل العلوم التى تتلقاها الفتاة العصرية فى دور التعليم والتى تصل إليها من خلال وسائل الإعلام من صحف ومجلات وراديو وتليفزيون وتؤدى إلى تكوين فتاة حساسة تتابع أنباء الموضة باهتمام وتزور المتاحف والمعارض من حين لآخر وتقرأ بعض القصص الشهيرة.

ـ الصبغة العاطفية : وتميز اللغة العائلية الودية التى تقوم على أساس التقابل بين مصطلحين أثيرين هما الجيد والصغير، فالجيد مثل الملابس الصوفية الثقيلة يفترض فكرة معقدة عن اتقاء الطبيعة والدفء والخطوط المستقيمة والبساطة والصحة، أما الصغير فهو يحيل إلى القيم الجذابة التى تدور حول فكرة الإغراء لا الحماية، وهو لذلك لطيف وجميل ومحبب.

ـ الجدية : فمن الملاحظ أن بلاغة الأزياء تتسم ببعض الغموض الذى تتميز به ملابس الأطفال فى المجتمعات الحديثة، فالصغار مفرطون فى طفولتهم فى البيت ومفرطون فى جديتهم بالمدرسة، فهم يجمعون بين الجدية والصبيانية، وربما كان هذا المزاج بين الجدية والتفاهة هو أساس بلاغة الموضة للكبار أيضا، وخاصة النساء، مما

---

(١) انظر :

Barthe, Roland, "Elements de Semiologie" Communications 4 ,1964, P.99.

يعكس وضع المرأة الغريب فى الحضارة الحديثة، فهى سامية رفيعة وصغيرة طفولية فى آن واحد.

ـ التفاصيل : يستطيع أى تفصيل صغير أن يحول الشىء البالى العتيق إلى آخر صيحة فى عالم الأزياء ودون أن يكون غالى التكلفة، ولنتذكر مثلا على ذلك ملابس الفلاحات، ومن هنا فإن الموضة تنبذ أحيانا الأشياء الثمينة المترفة وتعنى بالعناصر اليسيرة التى يتسنى لذوى الدخول المحدودة أن يحصلوا عليها، لكن باستخدام بعض الحيل الصغيرة المترفعة التى تزعم أنها اكتشاف جديد، هذه التفاصيل ذات التكاليف اليسيرة هى التى تجعلها ديموقراطية فى التنفيذ أرستقراطية فى الذوق.

ـ السذاجة : إنهم يقدمون المرأة التى تتجه إليها الموضة على أنها بريئة خيرة لا تعرف الشر ولا الخطأ ولا المشاكل، فالموضة لا تشير إلى الحب ولا إلى المال، وإذا اعترفت بالقدرات الشرائية فلا تلبث أن تبتدع الحيل لتعديل الملابس لمجاراتها، وهى على أية حال تغرق المرأة التى تخاطبها فى عالم من البراءة واللامسئولية الساذجة [1].

ويطول بنا الأمر إذا عرضنا لجوانب أخرى من تطبيق النظرية البنائية فى البحوث الاجتماعية؛ ويكفى أن نشير إلى أنه منذ أن بدأ «ليفى ستراوس» تعميق هذا التيار بقدرته التنظيرية العاتية لا يمضى أسبوع واحد دون انعقاد مؤتمر أو صدور دورية يحتل فيها هذا النوع من الدراسات مكان الصدارة، وحسبنا الآن أن نشير إلى دور هذه النظرية فى علم إنسانى آخر هو علم النفس ومدى إفادته من تطبيقها حتى الآن.

مبادئ الجشطالت ونشأة البنائية :

لعبت مبادئ «الجشطالت» دورا مهما فى نشأة فكرة البنية فى مرحلة عاصرت حلقة براغ اللغوية إلى حد كبير، وذلك عن طريق نظرية الشكل التى ترتبت على بعض التجارب النفسية، وقد اكتشف أصحاب هذه التجارب بطريقة واضحة أن البواعث الأولى للرغبات مركبة وليست بسيطة، وأنها تكون بنية تتمثل فى نقطة ذات أبعاد خاصة تقوم على سطح ما، وأن هذه البنية المكونة من شكل «فوق سطح» تبدو

---

(١) انظر كتاب «لكى نفهم البنائية» المشار إليه من قبل تأليف Fages- ص١٠٧.

جوهرية لفهم عمليات الإحساس والتلقى، فالمثيرات الفعلية للأجهزة العضوية إنما هى شكل ما، أى بنية مكانية تأخذ صورة الدائرة أو زمانية تأخذ شكل الإيقاع، وأنها مستقلة وذات درجات منتظمة، بمعنى أن الإيقاع والنغم يظل هو نفسه حتى لو عزف عاليا «بتون» آخر وأدى إلى اختلاف بقية الأنغام.

ومن هنا فإن نظرية الشكل قد انتهت إلى أن الأجهزة الحية تتحكم فى سلوكها لا طبقا لبواعث مجزأة وإنما طبقا لتركيب خاص فى مجال التلقى، فقد دلت التجربة مثلا على أن الدجاجة كى تلتقط حبة الذرة أو القمح لا تهتدى بلونها فى ذاته وإنما بتقابله مع السطح المختلف عنه فى البياض أو السواد، بمعنى أن ما يؤثر على سلوك الكائن الحى ليس هو هذا اللون أو ذلك وإنما كون هذه الحبة أوضح وأغمق مما عداها، وقد أدى هذا إلى الاعتراف بأن الجهاز العضوى كفيل بتلقى رسالة ما، لا على أنها معلومة أولية وإنما باعتبارها علاقة، وتقوم الروابط بين العضو الحى والوسط الذى يعيش فيه على هذا النمط من تلقى تراكيب وأبنية شاملة.

على أن فكرة الشكل هذه لا تقف عند حد البواعث، وإنما أدت إلى وصف العضو الحى نفسه وسلوكه على أساس أنها تراكيب وأبنية، ففكرة الشكل القائم فوق سطح ما إنما هى فكرة عامة تشمل كل كائن حى، وقد طبقت بنجاح كبير فى مجال الأمراض العصبية - وخاصة فى دراسات «جولد شتاين» - وفى مجالات علم النفس الاجتماعى كذلك، ولابد أن نلاحظ أن ما يميز الشكل من الباعث العادى أن هذا الأخير يتكون من مادته فحسب، أى من هذا اللون أو ذلك النغم أو الوزن فقط، بينما يتكون الشكل من علاقات عناصره بعضها ببعض بغض النظر عن مادته، أى من التقابل بين هذا اللمعان فوق ذلك الظل، ويترتب على ذلك أن العنصر الجوهرى لا يصبح هو هذا الشىء فى نفسه؛ وإنما العلاقات التى تقوم بين مجموعة من العناصر والتى تظل بنفس الشكل حتى مع تغير بعض العناصر [1].

وقد أسهمت نظرية الشكل هذه فى تجديد علم النفس التجريبى، ودعمت علم نفس الفكر فى مقابل مدرسة التداعى التى كانت تطمح إلى تفسير كل شىء على ضوء نوع من التداعى الآلى بين العناصر المكونة له سواء كانت محسوسات أو

---

(١) انظر فى كتاب «مقدمة البنائية» المشار إليه من قبل، البحث الذى كتبته Lonteri, Laura بعنوان «التاريخ والبنية فى معرفة الإنسان» ص٧٦.

خيالات، وقد قام «بوهلير» بوسائله التجريبية بتوضيح الخواص الشخصية لبنية الظواهر منذ ذلك الوقت واستمرت نظرياته عن القصد والدلالة ـ اللذين يقابلان فكرة التحول والتحكم الذاتي في التعريف الحديث للبنية ـ سائدة حتى الآن.

على أن مؤسس مدرسة الجشطالت وهو «كوهلير» كان متمكنا من علم الطبيعة فركز اهتمامه على النماذج الميدانية وقدم نوعا خاصا من الأبنية التي لا تزال ترضي كثيرا من الباحثين لخلوها من فكرة التاريخ والتولد والوظائف والعلاقات الذاتية، وأصالة هذه المدرسة تتمثل في أنها أخذت تبحث عن شروط عمليات التلقي الحسية كعناصر نفسية؛ فما يتم تلقيه منذ البداية إنما هو الشيء في مجموعه ثم تجري بعد ذلك عملية شرحه؛ وهنا يظهر افتراض «الميدان» الذي يقضي بأن الإشارات قد تصطدم بالذهن بشكل منفصل لكنها لا تلبث أن تصل من خلال المجال الكهربائي للجهاز العصبي إلى أشكال منظمة على التو؛ وتظل مهمة الباحث بعد ذلك هي العثور على قوانين هذا التنظيم [1].

الأساس اللغوي لبنائية «لاكان» النفسية :

ترتبط دراسات أكبر عالم نفس بنائي الآن وهو «جاك لاكان» بعلم اللغة أعمق ارتباط؛ إذ إنها قد أصبحت بفضله نظرية علمية مستقلة معترفا بها في جميع الأوساط، ومحورها أنه بمساعدة علم اللغة البنائي يمكن أن نصف اللاشعور بطريقة علمية ونفهم قوانينه بالدقة اللازمة؛ واعتمادا على هذا المبدأ يضع «لاكان» جملة من الأسس التي تعود برمتها إلى بنية العمل الإنساني الأول وهو الكلام، ويمكن تلخيصها فيما يلي :

- ينتظم كلام اللاشعور في بنية متماسكة على أنه لغة، فاللاشعور هو كلام الآخر، على أن نفهم الآخر بأنه ليس هو الشخص الآخر فحسب، بل تنظيم اللغة بشكل تعبر فيه عن فاعل الثقافة الجماعية واللاشعور معا، وبهذا يوضح لاكان عنصرين مهمين

---

(١) انظر : Piaget, Jean, "Le structuralisme" P.52 .

بالنسبة للتفسير النفسى للحياة الإنسانية: أولهما أن لغة اللاشعور يعترف بها كلغة، والآخر أن وجود الآخرين يقع داخل هذه الشبكة اللغوية نفسها.

- وبنية الشخصية نفسها عبارة عن عدة مستويات لغوية، ويترتب على هذا أن الأمر الحاسم فى التحليل النفسى ليس هذا الحلم فى ذاته وإنما هو مادته المحكية، وهى أمر مختلف عنه، وتعتبر هذه المادة المحكية أهم وثيقة من وجهة النظر التحليلية، وهى بطبيعتها مرتبطة بالبنية اللغوية المتعددة المستويات، فكل فرد يخضع للتحليل النفسى يزود محلله بهذه الوثيقة وتفسيرها معا، ويعد التفسير بدوره وثيقة، ومهمة المحلل عندئذ إنما هى اتخاذ موقف تكميلى كان «فرويد» يصفه بأنه تركيبى ويقول:

«لابد أن نحمل الشخص الذى نحلل نفسيته على أنه يتذكر شيئا معاشا ومكبوتا، وعلاقات هذا الشىء الديناميكية هى أهم ماعندنا، أما مهمة المحلل الذى لم يعش شيئا من ذلك ولم يكتبه فلا يمكن أن تتمثل فى التذكر، بل عليه أن يحدس، أى أن يقوم بتركيب ما نسيه المريض اعتمادا على العناصر المشار إليها، لكن كيف يقوم بتوصيل تفسيره له ومتى يفعل هذا وأسبابه، كل ذلك هو الذى يمثل الارتباط بين القطعتين التحليليتين ويحدد نوعية علاقته مع الشخص الذى يحلله» (١).

وعلى هذا فالمادة التى يعمل بها المحلل النفسى إنما هى مادة لغوية؛ ومن هنا لا ينبغى أن ندهش مما كان يفعله «فرويد» من تخصيص وقت طويل لدراسة وتحليل التداعيات اللغوية واللعب بالألفاظ وخطأ اللسان وما عدا ذلك؛ إذ إن التحليل اللغوى هو المنهج الملائم لدراسة اللاشعور؛ ولكن فى عصر اكتشافات «فرويد» لم يكن علم اللغة الحديث قد ولد بعد؛ إذ إن نشر دروس «سوسيور» كان عام ١٩١٦ أى بعد نشر تفسير الأحلام، ولهذا كان على فرويد أن يبدع مقولاته اللغوية الخاصة ومصطلحاته المميزة كى يصف ما توصل إليه؛ لكن هذه المقولات لابد من ترجمتها الآن مباشرة إلى مصطلحات علم اللغة البنائى حتى نتبين العلاقة الحميمة بين مصطلحات فرويد والنظام البنائى الذى اكتشفه علم اللغة الحديث؛ هذه العلاقة هى التى دفعت «لاكان» إلى تأكيد أن بنية اللاشعور إنما هى بنية لغوية.

---

(١) انظر : Freud, S. Konstruktion in der analyse,1937. نقلا عن كتاب «البنائية» لمؤلفه الألمانى Brokman ص١٣٨.

ولهذا المبدأ نتائجه المنهجية الخطيرة ، فأول مايترتب عليه هو أن التحليل اللغوى فى حد ذاته هو أنسب المناهج للتحليل العلمى للاشعور ، لا لأن المادة لغوية فحسب ولكن لأن علم اللغة هو الذى يقدم لنا أحسن النماذج الممكنة لشرح بنية وقوانين هذه المادة ؛ وبالإضافة إلى ذلك فإن علم اللغة الحديث قد طور بشكل سريع نظريته ومناهجه العملية مما يجعله العلم الوحيد الذى يقدم لنا قاعدة صلبة للتقدم فى مجال كان العلماء قد أوشكوا على هجره ولم يجدوا ما يدعم عملهم فيه سوى بعض التشبيهات الحيوية المبهمة .

على أن هناك نتيجة أخرى لاتخاذ هذا المنهج البنائى تتصل بنظرية الشخصية ووجوب مراجعتها وتوضيحها على ضوء خصائص اللغة وأبنيتها ، فنظرية الشخصية «فرويد» عن «الأنا» مبهمة ؛ وهى «الأنا» كمبدأ للواقع فى نظام التلقى الشعورى بجانب القوى الهدامة الانتحارية التى تتميز بها «الأنا» فى النظرية النرجسية ؛ ومن هنا فإن «لاكان» قد أبرز أهمية مرحلة المرآة فى التطور المبكر للطفل واكتشافه المندهش لصورته ، مما يمثل بالنسبة له الإدراك الأولى لنفسه كجسم موحد يمكن التحكم فيه ، هذه الصورة لا تلبث أن تسيطر على علاقته بالأطفال الآخرين وتتحول عادة إلى لعبة السيد والخادم أو الممثل والنظارة ، ويصبح ذلك مظهرا لرفض الواقع ؛ إذ إنه بدلا من الجسم الواقعى الذى لا يتحكم الإنسان فيه إلا بصفة جزئية ولا يعرف عنه سوى القليل يركز الطفل على صورته الموحدة التى يتحكم فيها تماما ويلمس طاعتها له ، مما يعد مرحلة ضرورية فى تطور «الأنا» .

ويحدث شىء شبيه بذلك بالنسبة للغة ، فطبيعة اللغة التجريدية تجعل أية معرفة بشرية ممكنة ، وتتضمن نوعا من إنكار الحقيقة الواقعة ؛ إذ إن وضع مصطلحات أو صيغ فريدة على تجاربنا المتنوعة المتعددة الكثيرة هو الذى يجعلنا جديرين بمعرفة الوسط الذى يحيط بنا والسيطرة عليه مما يعتبر جوهريا فى التطور العقلى ، ومع هذا فإن تلك الوظيفة الأساسية للغة إن لم تكن جزءا من الحوار الإنسانى وتخضع بالتالى لقوانين العقل العادى والتفكير الجدلى فإنها يمكن أن تطبق جميع إمكاناتها فى النقل والتكثيف والإسقاط لإنكار الواقع والخضوع المطلق لمبدأ اللذة ، وتتكون هكذا «اللغة المنسية» للاشعور ، وهى لغة قديمة تقف بالمرصاد لأعمق مقولاتنا الموضوعية ، كما تترقب نرجسيتنا وعلاقتنا بالآخرين .

وعند إلغاء الحوار العادى فى المقابلة التحليلية النفسية فإن المريض لا يحدث المحلل، كما أن هذا الأخير لايجيبه إلا لكى يشير إلى أنه يريد أن يقول عادة شيئا مختلفا عما ينطق به، ويتم التقاط هذه اللغة القديمة ومعها العلاقات الفطرية المعبر عنها بالتحويل والإسقاط، وعلى هذا فإن كلا من البنية اللغوية وبنية العلائق لا يمكن فصلهما، لأن البنية اللغوية هى التى تجعل من الممكن ثبات الثابت وتكرار الفكرة المتسلطة (١).

تطبيق البنائية على علم النفس الاجتماعى :

نشأ علم النفس الاجتماعي مستفيدا بمنهج «الجشطالت» البنائى، وأخذ «الوين» فى برلين يطبق مبادئ أستاذه «كوهلير» الجشطالتية على دراسة العلاقات الاجتماعية، ولهذا فقد عمم معنى كلمة الميدان لتتجاوز حدود مجالات التلقى الحسى أو التعرف من خلال الأجهزة العصبية والنشاطات الذهنية، ثم اقترح لتحليل العلاقات العاطفية والاجتماعية فكرة «الميدان الكلى» التى تشمل الذات بجميع نزعاتها الضرورية، ولا تقتصر على النزعات الداخلية طبقا للتصور الميدانى للموضوع وما يفرضه من متطلبات، وإنما تشمل العمل المتبادل الفعال للعناصر الداخلة فى هذا المجال مع تحليل علاقات المجاورة والانفصال والحدود الداخلة فى الأسوار النفسية أو التحريمات المختلفة ومظاهر السلوك وغيرها مما يدخل فيما أطلق عليه اسم «الميدان الكلى» ثم لم يلبث أن حدد العناصر التى تكون هذا الميدان من خلال رسوم بيانية يصل عن طريقها إلى تحديد معالم شبكته البنائية، وبهذا المنهج أقيم علم النفس الاجتماعى وقطع شوطا بعيدا فى التطور بالولايات المتحدة الأمريكية وأصبح مصدرا رئيسيا لما يسمى الآن بديناميكية الجماعات (٢).

---

(١) انظر : Mie Jean, "Jacques Lacan and the Structure of the unconscious, Trad, Bueno Aires1970, P.34.

(٢) انظر المصدر السابق عن «البنائية» من تأليف : Piaget ص٧٦.

تطور الأبنية البشرية :

يرى «ليفى ستراوس» أنه إذا كانت الأنشطة اللاشعورية للروح الإنسانى تتمثل فى وضع أشكال المضمون، وإذا كانت هذه الأشكال فى أساسها هى نفسها بالنسبة لجميع الأرواح القديمة والحديثة؛ البدائية والمتحضرة، كما برهنت على ذلك دراسة الوظائف الرمزية المتمثلة فى اللغة، فإنه من الضرورى أن نصل إلى الأبنية اللاشعورية الكامنة تحت أية مؤسسة أو عادة كى نضع أيدينا على المبدأ الشارح الكافى لتفسيرها، ويرد عليه «بياجيه» بأن الإنسان يختلف عن أنواع الحيوان الأخرى التى تتطور بتغيير نوعها فحسب فى أمر جوهرى وهو أنه فى تطوره يغير معالم الدنيا معه، فتاريخ الفكر البشرى ليس مجرد حصر للعناية المتغيرة وإنما هو مجموعة من التحولات التى لا تختلط بالثقافة ولا بالوظيفة الرمزية لأنها بدأت قبلها وقامت بتوليدها، وإذا كانت قوى العقل لا تتطور دون حكمة بل استجابة للضرورات الداخلية التى تفرض نفسها فى علاقتها بالوسط الخارجى فإنها قد تدرجت فى نموها ابتداء من الحيوان الأعجم أو الطفل الصغير حتى وصلت إلى النظريات الأنثروبولوجية الكونية على يد علماء أفذاذ مثل «ليفى ستراوس» نفسه (١).

من نتائج البنائية عند «بياجيه» :

من أهم النتائج التى يصل إليها «بياجيه» بعد دراسة البنائية هو أنها لا تَجُبّ غيرها ولا تلغى المناهج الأخرى فى دراسة العلوم الإنسانية بل تنحو إلى التكامل معها فى الفكر العلمى طبقا لمبدأ التبادل والتفاعل المشترك، كما أن البحث فى الأبنية يفضى إلى التنسيق بين العلوم المختلفة، والسبب فى ذلك أنه عندما نحاول الحديث عن الأبنية فى ميدان محدد سرعان ما ندرك أنها تتجاوز هذا المجال وتختلف عن نظم العلاقات التى يمكن ملاحظتها والتى تقتصر بالفعل على المجال المدرس.

ومن هنا فإن الأبنية لم تقتل الإنسان كما يزعم أعداؤها ولم تقم بتصفية أنشطة الذات - بل لابد من أن ندرك أن التقاليد الفلسفية قد أدت إلى تراكم طبقات من سوء

---

(١) نفس المصدر ص ١٠٣ .

الفهم حول مشكلة الذات هذه مما يقتضينا أولا أن نميز بين الذات الفردية التى لا دخل لها فى حديثنا الآن والذات العارفة المشتركة بين جميع الأفراد المنتمين إلى المستوى نفسه، كما أنه من الضرورى مقابلة الوعى الجزئى دائما المشوه غالبا بما يفعله الشخص ويمارسه فعلا فى أنشطته الفكرية.

وكذلك يرى «بياجيه» أنه فى المجالات التى تسمح بملاحظة عمليات التولد خلال النشاط اليومى مثل علم نفس الذكاء لابد أن ندرك الارتباط الضرورى الحميم بين التولد والبنية؛ إذ إن التولد ليس سوى العبور من بنية إلى أخرى، لكنه عبور مشكل صائغ يمضى من الأضعف إلى الأقوى، وليست البنية سوى نظام من التحولات كما سبق أن شرحنا.

وخلاصة الأمر أن البنائية عنده منهج وليست مذهبا، وبقدر ما تنحو إلى التبلور فى مذهب معين تؤدى إلى التكاثر المطلق فى المبادئ والمذاهب، وهى كمنهج لا مفر أن تكون محدودة فى مجالات تطبيقها أى أن تؤدى بسبب خصوصيتها إلى الدخول فى ارتباطات حميمة بغيرها من المناهج، وعلى ذلك فليس هناك تناقض بين البحوث التوليدية والبحوث الوظيفية، بل على العكس من ذلك يقوى بعضها البعض الآخر على الحدود القائمة بينهما. والبنائية منهج مفتوح يتلقى من جيرانه ما يثرى به من معلومات وما تفيض به من مشاكل ليعمل على وضعها فى نظم والبحث عن الحلول المناسبة لها(1).

وبالرغم من أن هذه النزعة التوليدية ليست هى السمة الغالبة على الاتجاهات البنائية إلا أنها باحتضانها للمنظور الدياكرونى أو التطورى من جانب، واعتدادها بالعمليات الوظيفية من جانب آخر تقدم نموذجا لحل كثير من إشكالات البنائية المعاصرة، وهو نموذج أثبت فعاليته ـ خاصة فى النقد الأدبى ـ عند جولدمان ومدرسته كما شرحنا فى غير هذا المكان، ويمكن أن نلمح توافق هذا النموذج مع معطيات المقولات الأخيرة لعلم اللغة عندما نتبين أنه قد تجاوز مرحلة الفصل الحاسم بين محورى السياق والاستبدال ليقيم تصورا جديدا لتسلسل النظم زمنيا يحل محل التاريخ القديم، مما يدعونا كى نتأمل مشكلة التاريخ فى البنائية المعاصرة.

---

(1) نفس المصدر السابق ص ١٢٢.

البنية والتاريخ
معركة الوجودية والماركسية

مشكلة البنية والتاريخ:

منذ أن قام «سوسيور» بالفصل القاطع بين المنهج التوقيتى الوصفى والتاريخى التطورى فى دراسة اللغة، وبالرغم من محاولات التوفيق بينهما فيما بعد، فإن الاتجاه السائد فى الدراسات البنائية هو اعتبار تتابع الأحداث بتصوراته التقليدية كرصد لمرور الزمن أمرا ثانويا غير جدير بالدراسة العلمية التى ينبغى لها أولا أن تبحث عن الأبنية وتحللها، ومن هنا فإنهم لا يكادون يعترفون بالتاريخ إلا بشرط جوهرى هو اعتباره تحولا فى الأبنية لا مجرد انتهاء لمرحلة خاصة منها وبدء مرحلة ثانية جديدة، فليس هناك على الإطلاق قطيعة فى التاريخ إلا إذا كان النموذج الموجود غير صالح للتعبير عن الأحداث الجديدة مما يحتم البحث عن نموذج آخر.

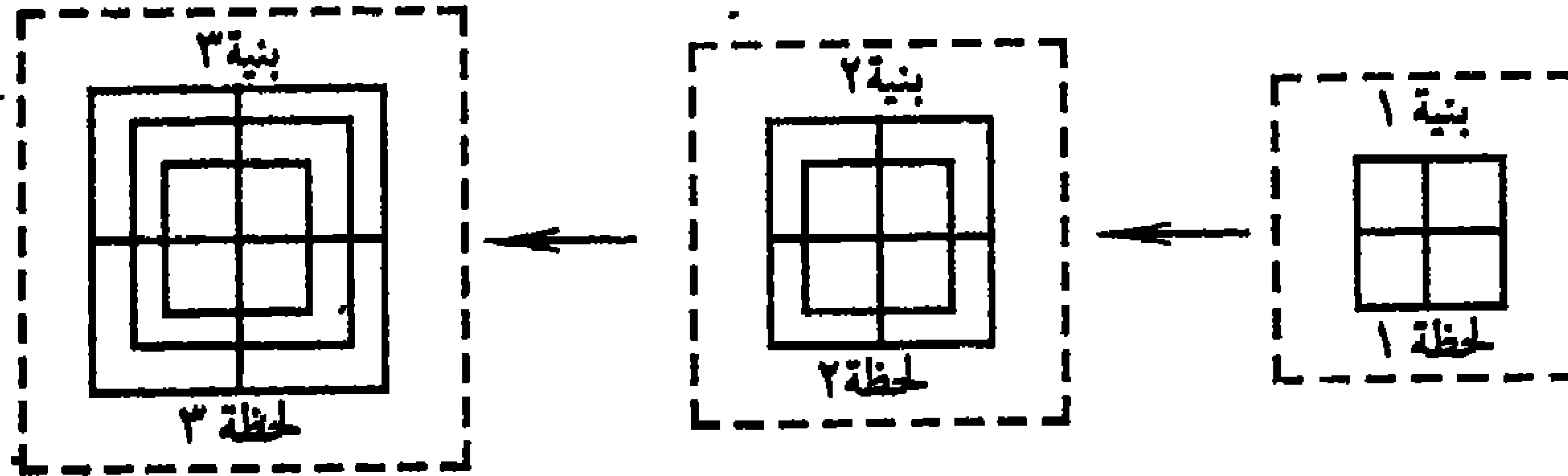
وليس من غرضى فى هذا البحث الإفاضة فى تحليل علاقة التاريخ بالبنية، إلا أنه لا مفر من التعرض لمجموعة من القضايا التى تتصل بهذه المشكلة الرئيسية، من أهمها التصور البنائى للتاريخ والصراع الجدلى الحاد بين البنائية والوجودية من ناحية والبنائية والماركسية من ناحية أخرى.

أما الدراسة البنائية للتاريخ فإنها تدعو إلى أولوية الوصف اللازمنى للأبنية كمرحلة سابقة بالضرورة على رصد تتابع الأبنية وتطورها التاريخى؛ لأن دراسة هذا التتابع تعتمد أساسا على المنهج النموذجى المقارن، وتلجأ إلى حصر المضمون

التاريخى فى إطار نماذج محددة يسهل التعامل معها ودراسة تحولاتها وتغيراتها[1]؛ إذ إن أى تناول للمادة التاريخية الأولية دون العثور على النماذج التى تخضع لهايعتبر أمرا غير منهجى بالمرة.

علاقة التاريخ بالبنية فى الزمان والمكان:

قام بعض الباحثين بوضع رسوم بيانية توضح أشكال العمليات التحليلية البنائية للأحداث، على أساس أن بنية النظام توصف فى لحظة زمنية معينة، ثم لا يلبث أن يحدث هناك تدخل من جانب عمليات التغيير يؤدى إلى بنية ثانية فى لحظة ثانية يمكن مقارنتها بالأولى، ثم تتدخل مرة أخرى عوامل التغيير فتؤدى إلى بنية ثالثة فى لحظة أخرى وهكذا دواليك على النحو التالى:



أما فى الشكل التالى[2] فتتضح أمامنا محاولة أخرى لتنفيذ لون من التحليل البنائى الدقيق للأحداث، ويتركز اهتمام الباحث هنا على إبراز مشكلة وصف

---

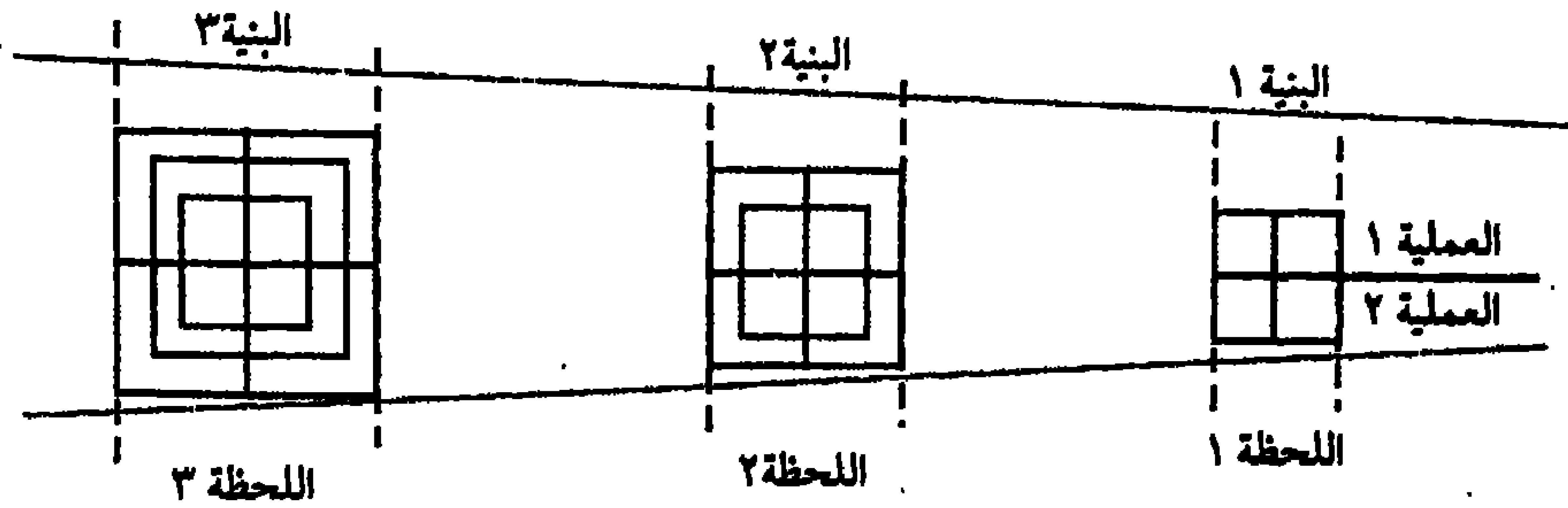
(١) انظر:

Creimas. A.J. "Problemes du Structuralisme" Paris1966 Trad. Maxico.1975 R.127.

(٢) انظر:

Granger, Gilles "A Contecimiento Y estructura en las Ciencias humanas. Trad. Buenos Aires 1962, P.73.

العمليات التى يعانيها النظام وتفسيرها، وتعد الأبنية أقساما متداخلة ـ فى زمان ومكان محددين ـ خلال مجموعة من العمليات القابلة للوصف مما يعنى تغييرا دائبا لا مجرد مجموعة من الحركات التى تقترب من التوازن كلما ابتعدت البنية عنه :



النقد التاريخى للبنائية:

يرى فلاسفة التاريخ أن البنائية الجديدة تستهدف بناء تصور «تكنوقراطى» للعالم؛ فهى تحدد مجالا عريضا تلعب فيه بالناس وباللغة وبالأشياء، وتريد تكوين عالم ـ أو بالأحرى تصور للعالم ـ يشبه فى رأيهم الأحياء الصناعية المرصوصة إذا قورنت بالمدن التاريخية العريقة، وهى تستلهم فى ذلك نوعا من «ميكنة» الإنسان وتكريس النزعة الآلية فيه من الداخل والخارج معا عن طريق أهم ما يمتلكه وهو اللغة؛ بحيث يصبح الإنسان فى نهاية الأمر هيكلا تصوريا للإنسان، ويرون أن هناك أساسا أيديولوجيا للصراع بين التاريخ والنظم الاجتماعية الذى انفجر منذ ما يربو على قرن من الزمان عندما قام المجتمع الأمريكى المعاصر دون أن يستند إلى ماض يعزز ثقافته، وحاول مفكروه أن ينصبوا فى مقابل علم التاريخ علما آخر يعارضه هو علم الاجتماع التجريبى الكمى، واشتعلت نار هذا الصراع بشكل أشد ضراوة عندما أعلن هذا المجتمع أن تاريخه لا يعدو أن يكون تاريخ «تكنيكه» وعلومه؛ أى أنه مجتمع يتسم بخصائص آلية محددة ويتقبل أوصافا مختلفة مثل مجتمع صناعى أو استهلاكى أو رخاء أو فراغ أو جماهيرى أو تكنيكى . . . إلخ. وفى مثل هذه الظروف فإن النزعة التجريبية الوصفية التى تفرزها الأشكال الرياضية الجديدة لم تلبث أن أعلنت سيادتها المطلقة.

وإذا كانت الأوضاع بالفعل ملائمة لمثل هذا الاتجاه فإن الفكر التاريخي قد انحسر وفقد أهميته وشغل الذين كان ينبغي عليهم تعميقه بمشاكل فلسفية أخرى ومناقشات لا طائل وراءها عن المادية العمالية والمثالية البرجوازية، والدوجماطيقية معا؛ فبعضهم يريد تصفية التاريخ وبعضهم الآخر يخضع لعوامل الدعاية الملفقة مما أدى إلى تفاقم أزمة الموضوعية التاريخية.

ونتيجة لذلك فإن التصور البنائي للعالم في نظر التاريخيين وإن كان يتسم ببعض المرونة التي تسمح له بالتفوق على التناقض بين العوامل الإستاتيكية الثابتة والديناميكية المتحركة مستلهما بذلك الروح الجدلي فإنه يعتمد على ما يلي:

١ـ ينحصر العالم في المجال البنائي الدلالي؛ فالإنسان يتمثل أساسا في عقله التحليلي، وهو قبل كل شيء خالق للأشكال الدالة؛ أما ما عدا ذلك من مضمونات فهو ليس سوى بقايا لا معقولة تتضح في الفجوات القائمة بين الأشكال والنظم والأبنية.

٢ـ للعقل وظيفة جوهرية هي التصنيف والتوليف، فهو يقسم المجموعات إلى عناصرها ثم يغير تركيبها معتمدا على التنويعات ليصل إلى ما لا يتغير، على أن قدرته على التأليف والتنظيم والتعديل تحدد العقل والمعقول معا، أي الأداة والموضوع في الوقت نفسه.

٣ـ هذا الحصر يغفل ـ في نظر فلاسفة التاريخ ـ أشياء كثيرة من أهمها التشابك المحدد لممارسة الفعلية للإنسان والعلم، يغفل الجدلية والمأساوية والعاطفية والانفعال؛ يغفل الفردية وربما جزءا كبيرا من المجتمع كذلك؛ كل هذا لأنه يغفل التاريخ الذي يصبح جزءا من البقايا المتروكة المهجورة التي لا قيمة لها بجوار الوسائل الفنية التحليلية [١].

ويمضي النقاد الذين يهاجمون البنائية باسم التاريخ في تحليل التصورات المختلفة للبنية ودراسة علاقتها بالتاريخ على الوجه التالي:

---

(١) انظر

Lefebvre, Henri, Reflexiones Sobre el estructuralismo Y la historia Trad. Buenos Aires1972, P.142.

(أ) البنية هى ما يقبل الفهم؛ على أساس التصور الرياضى لا العضوى، نتيجة للتطور الرياضى الحديث لفكرة النظام والنوعية، وقابلية الفهم هذه منبثقة من الواقع؛ إذ إنها جوهره، ولعل هذا أدق تصور متداول للبنية.

(ب) البنية هى النموذج المكون المستخرج من بعض عناصر الواقع المتشابك المعقد، ومن هنا قامت مناهج استخراج النماذج المختلفة، فهناك دائما عدة نماذج ممكنة يسمح كل منها بتقييم الاختلاف عن الواقع من ناحية وعن بقية النماذج من ناحية أخرى.

(جـ) هناك بنية جزئية وأخرى كلية تتمثل فى التوازن الدقيق بين الدرجات المتنوعة المتغيرة؛ توازن لابد من إعادته بمجهود متجدد فى مجال الظواهر الاجتماعية الكامنة الكلية.

ويرون أن التصور الأول ينزع ببساطة إلى تصفية التاريخ والقضاء عليه، أما التصور الثانى فهو مبهم يمكن أن يتقبله المؤرخ أو العالم الاجتماعى طالما كان مفهوم النموذج مرنا، أما عندما يأخذ البنية كجوهر ويتصلب عندها فلا مفر إذن من رفضه. بينما يحاول التصور الثالث أن يحل محل الفكر والحركة الجدلية معا، فهو يسمح بوضع النظم التاريخية كعملية دائبة من البناء والهدم، ومن هنا فلا يوجد شىء أكثر جدلية من البنية؛ إذ إنها الوسيط بين الأحداث والأعمال الجماعية؛ كما أنها الوسيط بين طريقة كينونة الوحدة الجماعية الواقعية وكيفية رؤيتها وعرضها، ولهذا فإن التعريف الأخير للبنية يلتزم فى حقيقة الأمر بالواقع وبالنشاط التاريخى[1].

حوار خصب مع الوجودية:

بدأ «سارتر» معركته ضد البنائية مبكرا فى كتابه «نقد العقل الجدلى» الذى نشره عام ١٩٦٠ عندما قال إن «ليفى ستراوس» يدرس الإنسان كما يدرس عالم الكائنات الحية دنيا النمل، وأن التاريخ لا بد من اعتباره «فوضى معقولة»؛ إذ إن الحقيقة

(١) انظر المصدر السابق ص١٥١.

التاريخية قائمة لأن معناها يبدأ فى الوعى الفردى، ومعنى هذا أنه لا يستطيع قبول تصور «ليفى ستراوس» عن الطبيعة البشرية الفريدة الموحدة التى تستجيب لقوانين ذاتية حتمية[1].

وبعد عامين من صدور هذا الكتاب رد عليه «ليفى ستراوس» فى كتابه عن «الفكر الفطرى المتوحش»[2] قائلا: إن «سارتر» مسئول عن نزعة المثقفين الحالية التى تفوق فى وحشيتها طريقة أكلة لحوم البشر؛ فهو يعتقد أن جميع أشكال المجتمعات والفكر التى تخالف الأشكال الغربية ليس لها من معنى فى ذاتها إلا إذا قورنت بهذا الفكر الغربى، فسارتر عندما يصف الثورة الفرنسية على اعتبار أنها نوع من صراع الطبقات يستحق أن يكون هو نفسه موضوعا لبحوث علم الإنسان؛ إذ إنه ـ وهو عضو فى مجتمع ما ـ يأخذ فى تكرار أسطورة من أساطير هذا المجتمع، ويرى «ليفى ستراوس» أنه ليس هناك تاريخ واحد وإنما تواريخ متكاثرة متعددة، ويعتبر كل منها تأويلا يسبغه الفلاسفة أو المؤرخون على أساطيرهم الخاصة؛ ومن هنا فلا بد من النظر إليه على أنه تنويعات أسطورية.

لكن ليس معنى ذلك سلب التاريخ وتجريده من قيمته؛ فالعالم الفلكى مثلا يعرف أن الخط المستقيم ليس إلا تجريدا لا وجود له، وأن الواقع فى الكون لا يعرف سوى الخطوط المعوجة، لكن هذا لا يمنعه من الاعتماد على خط مستقيم عندما يشرع فى تصميم منزله، ولا بد أن نميز بين العمل الذى يضطلع به الإنسان داخل مجتمعه والطريقة التى يحاول أن يشرح بها الظواهر الإنسانية العامة، فبعض الأشياء الصحيحة على مستوى مجتمعنا الخاص ليست كذلك على مستوى آلاف السنين أو بالنظر إلى البشرية كلها.

ولم يقف الحوار الخصب عند هذا الحد بل كرر سارتر هجومه مرة أخرى فى مقالات لاحقة، محاولا أن يضع القضية على المستوى السياسى الذى يتفاداه خصمه

---

(١) انظر:

Sarter. Jean Paul. Critique de la raison dialectique. Paris1960.Trad. Buenos Aires,1965, P.19.

(٢) انظر:

Levi Struss Claude "La Pensée Sauvage"Paris 1962, Trad, Mexico1964. P.373.

دائما، فكتب يقول: إن البنائية ما هى إلا دفاع البرجوازية الأخير ضد الماركسية؛ إذ إنها تحاول إقامة بناء مغلق مكتف بذاته يلعب فيه النظام دورا متميزا على حسب التغيير «فالبنائية كما يتصورها ويمارسها «ليفى ستراوس» أدت إلى فقدان الثقة بالتاريخ عندما اقتصرت تطبيقاتها على الأنظمة القائمة كالأساطير مثلا، وأغفلت أنه حتى المجتمعات المتجمدة لها تاريخها. . ولكن المنظور البنائى يجعل من المستحيل دراسة تطورها، وهنا يبدو التاريخ كظاهرة سلبية بحتة».

وكان رد «ليفى ستراوس» على ذلك الاتهام قويا مقنعا، فقد أثبت أن الوجودية هى التى تقف موقف الدفاع عن نفسها؛ إذ إنها عندما شاعت وذاعت بعد الحرب العالمية الثانية كانت تنطوى على نوع من التناقض الذى لا مفر له من أن ينكشف يوما ما، فقد اتخذت مواقف سياسية تتسم فى الظاهر بالتقدمية بينما كانت تمثل على المستوى الأيديولوجى جهدا مضادا محافظا رجعيا إلى أبعد مدى، «فقد كانت الوجودية محاولة لإنقاذ الفلسفة القديمة بأى ثمن، وجهدا أليما يقف معترضا طريق التقدم العلمى صائحا: لا. . ما زالت هناك منطقة للامتيازات الخاصة. . خلقت للإنسان وستظل قاصرة عليه، وهى محاولة لإنقاذ النزعة الإنسانية بينما نجد أن طبيعة البنائية تتمثل فى قبول الحوار مع العلم من ناحية، وفى الاعتراف من ناحية أخرى بأن الفلسفة لا يمكن أن تظل إقطاعا خاصا متميزا وليس لها من سبيل سوى أن تعيش على هيئة حوار دائم مع الفكر العلمى»(١).

وقد ردد بعض النقاد الغربيين هذا الاتهام بطريقة عشوائية، فزعم «هنرى ليفيبر» أن مدرسة «ليفى ستراوس» مصابة بلوثة مرضية لتفضيل العناصر الثابتة الخطية، وأن البنائية عندهم ليست سوى أداة أيديولوجية رأسمالية يحاولون بها تحطيم التطور التاريخى دفاعا عن الثورة المضادة والأوضاع السياسية الرجعية القائمة. أما «ليفى ستراوس» فيرى أن هذه تهمة مضحكة مثيرة للهزأ والإشفاق معا «إذ إننى لا أرى أى علاقة بين البنائية وأى نظام سياسى. ومثل هذا الاتهام يعادل فى تعسفه موقف من

---

(١) انظر:

De Grament Sanchegz."Encuentro Con Levi Struss" The New York Times 1968 Trad Buenos Aires1976. P.69.

يعمد إلى اتهام عالم فلكى يستخدم منظارا مكبرا لم يستطع إنتاجه سوى التكنولوجيا الحديثة بأنه يبرر باكتشافاته الفلكية النظام الرأسمالى الصناعى الذى أنتج المنظار»[١].

قطيعة البنائية مع جيل «سارتر»:

وقد وصف الكاتب الفيلسوف الفرنسى «ميشيل فوكو» موقف البنائية من الأجيال التى سبقتها عقب صدور كتابه «الكلمات والأشياء» عام ١٩٦٦ بقوله «لقد أدركنا فجأة ـ ودون أسباب واضحة ـ أننا قد بعدنا إلى حد كبير عن الجيل الذى سبقنا، عن جيل «سارتر» و «ميرلو بونتى» ومجموعة العصور الحديثة الذين وضعوا قواعد الفكر ونماذج الحياة من قبلنا. . ومع أننا لا نزال نسلم بما يتميز به هذا الجيل السابق من شجاعة وقدرة على العطاء واختيار متحمس لخوض معارك الحياة والسياسة والوجود إلا أننا قد اكتشفنا فى أنفسنا شيئا مختلفا عنهم، حماسا من نوع آخر، ولعًا بالتصورات المحكمة والنظم الدقيقة، وتمثلت القطيعة بين الجيلين عندما أخذ كل من «ليفى ستراوس» فى تحليله الأنثروبولوجى للمجتمعات «ولا كان» فى دراساته عن اللاشعور يؤكد لنا أن ما نعده «معنى» للأشياء قد لا يكون سوى أثر سطحى ورغوة غابرة، وأن ما ينفذ إلينا بعمق، وما يوجد حقيقة حتى من قبلنا، وما يمثل قوام هذه الأشياء على مر الزمان واختلاف المكان إنما هو النظام الذى يتمثل فيها»[٢].

الخلاف حول نظرية المعرفة والمنظور التاريخى:

هناك فرق أساسى بين الوجودية والبنائية يتمثل فى اختلافهما فى إدراك الظواهر الإنسانية، فالبنائية تحاول القبض ـ فى هذا الجانب من الوعى الذى يعتبر مجال

---

(١) انظر المصدر السابق ص٧٤.

(٢) انظر : Broekman, "Structuralismus", Munich1971, Trad. Barcelona,1974, P.9.

وانظر كذلك لمزيد من البيانات عن بنائية فوكو الثقافية الفصل المستفيض الذى كتبه المرحوم زكريا إبراهيم فى مشكلة البنية.

الدراسات المتخصصة ـ على نظام مصغر للأشياء خال من التطبيق العملى فى الظاهر على الأقل، وعلى العكس من ذلك فإن الوجودية تقف فى المستوى الذى يحاول الوعى الشخصى فيه أن يدرك العالم بأكمله حيث يعيش الأفراد تبعا لتاريخهم الشخصى وانتمائهم العائلى والاجتماعى وخضوعهم للحظة تاريخية محددة.

ووراء هذا التعارض يقوم نوع خطير من سوء الفهم، فقد رأى بعض الناس فى البنائية تغييرا جذريا فى المنظور الأخلاقى والميتافيزيقى عندما تناولت من جديد ما يسمى فى لغة الفلسفة بالموقف المعرفى تجاه وقائع ليست إنسانية بالضرورة، ولكن هذا الموقف ليس بجديد فى حقيقة الأمر، فقد يعود فى قدمه إلى «جوته»، فبفضل دراساته فى علم النبات برزت عنده فكرة معالجتها على أساس أن أنواعها ليست عناصر لا تقبل النقض، وإنما هى أشياء قابلة للتحول فيما بينها، وإن كان كل منها يعبر عن نفسه بطريقة مختلفة، وقد أصبحت هذه حقيقة أساسية مسلما بها الآن فى عالم النباتات، ومغنى هذا أنه بدلا من دراسة الأشياء كوقائع منعزلة ينتقل الاهتمام إلى العلاقات التى تجمعها؛ إذ إن هذه العلاقات كثيرا ما تكون أبسط وأشد قابلية للفهم من الأشياء التى تحاول دراستها فى نفسها[1].

بينما يرى «سارتر» أن التاريخ هو الموضوع المحدد للوجود الإنسانى يرى البنائيون أنه مجرد منهج للبحث، لا يمكن الاستغناء عنه، ولكنه لا يحدد موضوعه بنفسه ولا يستبعد أهمية وسائل البحث الأخرى، ولو كان التاريخ يستنفد موضوعه لم يبق للبنية إلا أن تلعب دورا ثانويا فى الدراسة، لكن إذا كان التاريخ مجرد طريقة لوصف مجموعات معينة من الظواهر التى يمكن تناولها بوسائل أخرى فإن البنية عندئذ تصبح مشروعة وضرورية، فالأمر فى حقيقته يتصل بتحديد الجوهر الدقيق للتاريخ ومعرفته، ولكننا كلما محصنا المشكلة وجدنا أنها بالغة الصعوبة، لأنها تعكس نوعين من المعرفة: المعرفة الثابتة لمجموعة من الأنظمة البنائية وعلاقاتها من جانب، والمعرفة التاريخية الزمنية لما يحدث لبعض طبقات الظواهر من تطور وتغير من جانب آخر، فالبنائية تجنح كما رأينا إلى تركيز الضوء على الظواهر فى لحظة متوقفة، بينما تحاول التاريخية التقاط حركية الأحداث وتصورها، وعلى كل منها أن يستفيد

---

(١) انظر:

Levi Strauss, Claude "Auto Critica:. L'Express. Paris,1971, Trad. Buenos Aires1976, P.11

بإضافات المنهج الآخر، فلا بد للبنائية من إدخال عنصر الزمن فى شبكة تحولاتها المدروسة، وهذا ما رأينا نموذجا له فى الرسم البيانى السابق، وكذلك على التاريخ أن يستفيد من نظرية المجموع ويدرس تأثير التعديلات الجزئية على الكل والسلوك المتكامل لهذا الكل فى إطار البنية الشاملة.

وإذا كان «سارتر» يرى أن السلوك الفردى يسفر من خلال التجربة عن الفاعل الوحيد الممكن وهو الفرد فإن البنائية تؤكد على ضرورة وضع البنية فوق سلوك الأفراد وتدمج الممارسة فى مستوى «صيغ الوجود العامة». وقد لاحظ بعض النقاد أنه إذا كان «ليفى ستراوس» فى رده على «سارتر» قد سلم بالثنائية المكونة من الممارسة والبنية فإن عالما بنائيا آخر هو «جولدمان» قد وضع المشكلة خارج هذه الثنائية بالذات، فهو يرى أن معرفة الحياة التاريخية والاجتماعية إنما تقوم على أساس إدراك الفاعل فى الجماعة الإنسانية، وعلى عكس العلوم الطبيعية التى تدرس مجموعة من الظواهر الخارجة عن الإنسان فإن العلوم الإنسانية تدرس العمل الإنسانى فى ذاته وفى بنيته، وبما أن دراسة هذا العمل تعد فى نفسها شيئا اجتماعيا فإن هناك توافقا جزئيا بين الذات وموضوع هذه المعرفة.

ومع أن «جولدمان» يتفق مع بقية الدارسين فى أن موضوع علم الاجتماع إنما هو السلوك البشرى فهو يختلف عنهم عندما يرى أن الفاعل ليس هو الفرد؛ وإلا ترتب على ذلك قبول التفسيرات النفسية؛ بل إن مجموع الأعمال الإنسانية لطائفة اجتماعية ما تتميز ببنية هى التى تحدد بدورها أى عمل صادر عن هذه الطائفة، وفاعلها الحقيقى إنما هو الجماعة لا الفرد؛ إذ إنه عندما تقوم مجموعة من الأفراد برفع منضدة هائلة فليس لأحدهم أن يزعم أنه هو الذى رفعها؛ وإنما مجموع الأفراد هو الذى قام بجملة العمل، وبهذا الشكل لا بد من الأخذ بمبدأ الفاعل الجماعى. ولهذا التصور أهمية كبرى فى مجال الإبداع الثقافى، لأن الناس درجوا على اعتبار الإنتاج الثقافى أعمالا فردية وربطوه بالضمائر الشخصية لمنتجيه، مع أن هذه الضمائر تتوقف فى حقيقة الأمر على تجارب وممارسات الفاعل الجماعى حيث تندمج فيما بينها وتكون بنيتها المشتركة[1].

---

(١) انظر:

Goldman Lucien, Sciences humaines et Philosophie Paris1966. Trad. Buenos Aires1968. P.32.

محاولة عقد زواج بين البنائية والماركسية:

يرى بعض المفكرين أن ظهور البنائية على المسرح الأيديولوجي الأوروبي عامة والفرنسي بصفة خاصة لم يكن ليحدث لولا أنه للمرة الأولى منذ مولد الفلسفة البرجوازية الذاتية باعتبارها آخر رواسب الفلسفات المثالية الماضية تبين عجزها التام عن الدفاع عن موقعها، وتأكد بهذا عمليا مبدأ «إنجلز» الذى بشر بنهاية الفلسفات التأملية الظنية، ولم يكن من العبث أن تستقطب أفكار «ليفى ستراوس» اهتمام الناس عندما برهن على فشل محاولة «سارتر» إنقاذ المبادئ المثالية للوعى الفردى مع توهم الاعتراف - بموضوعية مصطنعة - بالمادية التاريخية فى الوقت نفسه، وهو وهم نظرى حاول بعده «سارتر» الوقوف بجانب اليسار البرجوازى، إلا أن الفصول الثلاثة الأخيرة فى كتاب «ليفى ستراوس» عن الفكر الفطرى المتوحش كانت بمثابة دقات المسرح الثلاث التى تنبئ برفع الستار عن البنائية ورفض أية أيديولوجية شخصية، وخاصة تلك التى تمثلت فى الوجودية.

ويمضون فى تحليل الأوضاع الفكرية والاجتماعية فى فرنسا عندما بدأت تظهر فى الحياة العامة آثار سيطرة الاحتكارات الكبرى، فزيادة رأس المال الاحتكارى للدولة كان يعنى تدهور الطبقات الوسطى والبرجوازية التقليدية ومؤسساتها السياسية وفلسفاتها الكلاسيكية التى تكونت فى الدرجة الأولى بين الأوساط الجامعية. وفى منتصف الستينيات بدا فى نظر كثير من المثقفين وكأن البنائية قد أصبحت الشكل الجديد الدقيق لمعانقة المبادئ الماركسية الأصيلة فى ظل أعمال بعض كبار المفكرين والباحثين ذوى الروح التقدمى العظيم، مما جعل مبادئهم تبدو كما لو كانت صياغة علمية حديثة للماركسية التى تنزع إلى التخلص مما شابها تقليديا من السلطة الطاغية للحكم الحزبى وإن أعلنت نهاية الأيديولوجيات.

ويعود هؤلاء المفكرون إلى مصطلح البنية نفسه - الدال على نظام من العلاقات الداخلية التى تحدد بعض الخصائص الجوهرية للشيء وتمثل واقعا لا يمكن حصره فى مجرد مجموعة العناصر المكونة له وخاضعا لقوانين تحكم وجوده وتحولاته - فيرون أن هذه التصورات قد سبقت بها الماركسية وطبقتها علميا على المجتمعات قبل أن تأتى البنائية فتطبقها على اللغة أو اللاشعور أو الأدب، ويسوقون للتدليل على ذلك

المقدمة التى كتبها «ماركس» سنة ١٨٥٩ لكتابه «إضافة لنقد الاقتصاد السياسى» والتى يقول فيها «إن الإنسان من خلال الإنتاج الاجتماعى للحياة يقيم بعض العلاقات الضرورية المستقلة عن إرادته؛ وهى علاقات الإنتاج التى تنطبق فى مرحلة من التطور على قوى الإنتاج المادية، ومجموع علاقات الإنتاج هذه يمثل البنية الاقتصادية للمجتمع والقاعدة الحقيقية التى تقوم على أساسها الأبنية العليا التشريعية والسياسية وما يتصل بهما من أشكال الوعى الاجتماعى» وفى موضع آخر يقول عند شرحه لتصوره عن المجتمع ككل عضوى فى «مخطوطاته الاقتصادية» «فى النظام البرجوازى التام تفترض أية علاقات اقتصادية علاقة أخرى ذات طابع برجوازى كذلك، وتكيف إحداهما الأخرى كما يحدث فى أى نظام عضوى؛ إذ إن النظام العضوى يحتوى فى جملته على مبادئه الخاصة وتطوره الشامل، أى أنه يتحكم فى جميع عناصره المكونه له». وإذا كان هذا هو تحديد «ماركس» للبنية الاجتماعية فإن هؤلاء المفكرين الذين يحاولون عقد زواج بين الماركسية والبنائية يرون أنه إذا كان ثمة خلاف بينهما فإنه يقتصر على طريقة استعمال مصطلح البنية فحسب؛ وخاصة عندما تطرح البنائية مبدأها الجوهرى فى سيطرة وجهة النظر التوقيتية الثابتة على التاريخية المتطورة، ولو استطعنا التمييز بين دراسة البنية فى تكوينها وأدائها لوظائفها فى لحظة معينة ودراسة تحولاتها من خلال التطور الزمنى دون خلط الصورة بالتحول لقام نوع من التوفيق الملائم بينهما بحيث لا تصبح البنائية الطرف المضاد للماركسية بل تدخل معها فى علاقة جدلية جمعية حيث يفيد كل منهما من إضافات الآخر ويثيره ويعمقه ويكمله[1].

ولما كانت شخصية «ليفى ستراوس» محورا مركزيا فى الفكر البنائى فإنه ينبغى لنا أن نعرف إلى أى مدى يعد هذا المفكر ماركسيا، وخاصة أنه كثيرا ما يعلن عن ولائه لماركس؛ واعتناقه لمبادئ المادية الجدلية؛ ويرى مثله أن المؤسسات والقيم التى يتمخض عنها مجتمع ما ليست سوى نتيجة للبنية السفلى اللاشعورية، كما أنه يميل إلى البرنامج الاشتراكى سياسيا واقتصاديا، ويرى أن مستقبل الغرب ـ والعالم كله ـ

(١) انظر:

Seve. Luciene Critica del estructuralismo Ravista Internacional, Prag.1971, Trad. Buenos Aires1976, P.77.

مرهون بانتصار الاشتراكية، ولما كان يتصور المجتمع كنظام من التواصل فمن الطبيعى أن تكون الملكية الفردية فى رأيه عائقا فى سبيل هذا التواصل. كما أنه يعلن عن قبوله دون صعوبة لأولوية البنية الاقتصادية على غيرها، ويؤكد أنه بوسعنا أن نطلق على دراساته اسم «نظرية عامة للبنية العليا». لكنه لا يلبث أن يحدد صلاحية الجبرية الاقتصادية ويقصرها على المجتمعات التاريخية، أما بالنسبة للمجتمعات الفطرية أو غير التاريخية فهو يؤكد أن علائق الدم تقوم فيها بنفس الدور الحاسم الذى تقوم به وسائل الإنتاج الاقتصادى فى المجتماعات التاريخية، وإذا كانت الماركسية تقدم تصورا تاريخيا للطبيعة وتصورا ماديا للتاريخ فإن الممارسة تصبح هى العملية الحيوية الواقعية وقوام كينونة الإنسان، ولا يكون وعيه حينئذ إلا انعكاسا لهذه الممارسة التاريخية، وعلى هذا فإن الوعى والفكر الإنسانيين ليسا من إنتاج الطبيعة وإنما من صنع التاريخ؛ إذ إنه لا الطبيعة ولا الفكر المنعزل يحددان الإنسان بل نشاطه وعمله وتاريخه، أما عند «ليفى ستراوس» فإن الممارسة لا يمكن تصورها إلا على أساس أنها توجد قبل الفكر على شكل «بنية موضوعية للنفس والعقل» فالروح شىء موجود قائم منذ البداية، أى أنها واقع لا شأن له بعمل التاريخ ولا بوسائل الإنتاج، لأنها - فى رأيه - شىء طبيعى كيماوى «جهاز يؤلف بين النداءات والاستجابات فى الخلايا الذهنية تجاه المثيرات الخارجية، وفى الممارسة فإن الروح تعيد العملية نفسها بتحويل ما هو محسوس إلى رمز، ففى تصور «ماركس» تلاحظ أولوية العنصر التاريخى وكيفية الإنتاج الاجتماعى، أما عند «ليفى ستراوس» فهناك أولوية للعنصر البيولوجى الكيماوى وكيفية العمل الطبيعى، والوعى يتغير عند «ماركس» بالتاريخ بينما يرى «ليفى ستراوس» أن الروح الإنسانى لا يتغير؛ إذ إن عالمه ليس هو التاريخ بل الطبيعة. وإذا كانت هذه أهم الفروق التى تميز مبادئه عن الماركسية فينبغى أن نتحفظ فى فهم ما يدعيه من الانتماء الماركسى الاشتراكى على المستوى النظرى العميق»[1].

وإذا كان هذا هو مدى قرب زعماء البنائية من الماركسية فإن كثيرا من منظرى الماركسية الآن يرون فى البنائية تيارا تقدميا يتجاوز الفلسفة البرجوازية السائدة

---

(١) راجع

Paz, Octavio, Levi Straus O el nuevo festin de Esopo, Mexico.1975, P.105.

ويتخطى أزماتها ومبادئها الخاصة بالكائن والمعرفة الذاتية. ولذلك يحسبون من حسنات البنائية إنكار الوجودية والنزعات الشخصية وإقامة علائق أوثق بنتائج مختلف العلوم الإنسانية فى تحليلها للأبنية الموضوعية الاقتصادية واللغوية والثقافية. إلا أنهم يأخذون عليها عموما أنها لا تضيف شيئا ذا قيمة فى مجال التفسير العلمى للعمليات التاريخية؛ وتنكر حقيقة التقدم فى التطور الإنسانى ولا ترى التناقضات الجدلية فى التاريخ مما يجعلها غير قادرة على تحديد الأسباب الحقيقية للظواهر الاجتماعية وشرح الظروف التى تولد فيها مختلف الأبنية وعوامل تغيرها؛ ومن هنا فإنها تقصر اهتمامها على ما تسميه بقوانين الروح البشرى وتضفى عليها صبغة عالمية[1].

هل البنائية تعبير عن فشل اليسار؛

حاول بعض الدارسين تفسير نشأة البنائية على أساس أنها تعبير عن فشل المفكرين اليساريين فى أوروبا عامة وفرنسا على وجه الخصوص؛ وأن ظلا من العدمية يجثم خلف فلسفتها؛ ويسوقون للتدليل على ذلك موقف البنائية فى ثلاث قضايا: انتقاصها من قيمة التاريخ وإنكارها للشخصية الفردية ورؤيتها للمستقبل فى المجتمع الحديث. وكلها تصب فى تيار واحد يحدد موقف البنائيين المعارض للماركسية وتصورهم لأيديولوجية خالية من الأيدولوجية وتأكيدهم للسيطرة التكنولوجية على العالم.

وإذا كانت المسألة الأساسية هى موقف البنائية من التاريخ - على ما سبق أن شرحناه - فإن هؤلاء الباحثين يرون أنه تعبير عن إخفاق المثقفين اليساريين مما أدى بهم إلى الهروب من التفكير المعاصر الملتزم بعد أن يئسوا من الثورة التى طال الأمد على ترقبها وأصبح قيامها فى ظل الأوضاع العالمية الراهنة شبه مستحيل، وضاقوا تبعا لهذا من التاريخ.

ويضاف إلى ذلك طبيعة وضع فرنسا خاصة كقوة متدهورة فقدت زعامتها العالمية

(١) انظر المصدر السابق عن نقد البنائية ص٨٩ لمؤلفه Seve Lucien .

بالرغم من محاولاتها المستميتة للحفاظ عليها، ويلاحظ على هذا التفسير أنه يأخذ على البنائية رفضها للتصور التاريخي الذى يجعل من أوروبا مركز العالم بالرغم مما فى هذا الرفض من جوانب إيجابية بالنسبة للحضارات الأخرى؛ كما يلاحظ على هذا التفسير أيضا أنه يعتبر أن فرنسا هى مهد البنائية ولحدها معا؛ وهذا غير صحيح، فالبنائية كما رأينا قد ولدت مع الشكلية الروسية والمدارس اللغوية الأوروبية والأمريكية وتطورت فى ألمانيا بروافدها الخاصة وفى إيطاليا باتجاهاتها الجمالية المحددة، ولا يمكن بأية حال اعتبار البنائيين ماركسيين مرتدين بالرغم من أن الصراع بين هذين التيارين لم يخمد أواره حتى الآن؛ ولا ينبغى أن نغفل أن المنهج البنائى قد فتح جبهة عميقة فى صفوف الماركسيين أنفسهم فانبرى الفيلسوف الكبير «لويس إلتوسر» وغيره لتحليل الماركسية على أساس بنائى لا إنسانى يقبل مبدأ موت الأيدولوجية، وصدرت الكتب عن «بنائية رأس المال».

إلا أن الاتجاه السائد بين الماركسيين هو تحفظهم فى قبول البنائية؛ وقد عبر عنه أحد مفكريهم باعتدال شديد عندما أعلن أن التحليل البنائى يغطى جانبا أصيلا من الأشياء التى يدرسها ويمثل إضافة قيمة للعلوم الإنسانية؛ ولكنه يخطئ فى تقديره عندما يحصر كل شىء فى البنية، فالبنية مظهر جديد للحقيقة يبدو فى لحظة معينة ولا يمكن أن يحيط علما بوجوه المعرفة الإنسانية. وإذا كان البنائيون يرون أن تحليلاتهم هى التى تستخرج الأبنية الخفية من العمليات التاريخية وعلى هذا فهى وحدها الجديرة بكشف عوامل الاستمرار والتوليد ويعطون للنظام أهمية تفقد التغيير قيمته، ويتحول منهجهم إلى عقيدة دوجماطيقية تسلب الإنسان حريته وقدرته على الإبداع، فالإنسان يستخدم البنية ولا ينبغى أن يدعها تتحكم فيه، ولا يكفى القول بأن النشاط الإنسانى يعبر عن كيفية محددة لأبنية عامة كما يحدث فى العوالم الطبيعية، فالإنسان يستخدم البنية ولكنه قادر على تحطيمها إن أراد[1].

والآن وقد طال بنا هذا العرض ـ أكثر مما كنا نقدر ـ لأصول البنائية الأولى وقوامها النظرى ومشاكلها التطبيقية فإنه ينبغى لنا أن نعكف على بحث امتداداتها فى النقد الأدبى، راجين أن تكون هذه الدراسة التمهيدية التى تشعبت بها السبل قد أرست أسسا موضوعية كافية لفهم التطبيق البنائى على الأدب ونقده.

(١) انظر : Corvez "Los estructuralistas" Trad. Buenos Aires.1972, P.83.

القسم الثانى

البنائية فى النقد الأدبى

- البنائية فى الأدب.
- مستويات التحليل الأدبى.
- شروط النقد البنائى.
- لغة الشعر.
- تشريح القصة.
- النظام السيميولوجية والأدب.

البنائية فى الأدب

الأبنية الأدبية:

يقدم العالم اللغوى الكبير «أندريه مارتينيت» [1] تصورا للبنية يمكن أن يفيدنا فى تحديد الأبنية الأدبية وإبراز طابعها التجريدى، فيقول إنه إذا كانت المعاجم - خاصة «أوكسفورد» - تنص على أن البنية هى كيفية بناء تركيب أو جهاز أو أية مجموعة فإن هذا لا يشير إلى عملية البناء نفسها، ولا إلى المواد التى تتكون منها ولكنه يتعلق بكيفية تجميع وتركيب وتآلف هذه المواد لتكوين الشىء وخلقه لأغراض ووظائف معينة. وعلى هذا فإن البنية إنما هى تصور تجريدى من خلق الذهن وليست خاصية للشىء؛ فهى نموذج يقيمه المحلل عقليا ليفهم على ضوئه الشىء المدروس بطريقة أفضل وأوضح، فالبنية موجودة فى العمل بالقوة لا بالفعل، والنموذج هو تصورها، وكلما كان أقرب إليها وأدق تمثيلا لمعالمها كان أنجح، ويصل الباحث لمثل هذا النموذج بالدراسة المستفيضة وتتبع الاحتمالات المنبثقة من الشىء نفسه، دون أن يتعسف فى حشرها فى قالب لا يتسع لها أو لا ينطبق عليها بدقة.

وإذا كان مصطلح البنية يثير انطباعا مرتبطا بشىء مادى كأنه هيكل عظمى أو التصميم الداخلى للأعمال الأدبية بما يشمله من خطوط رئيسية منظورة فإنه ينبغى أن نأخذ فى الاعتبار أن البنية الأدبية ليست شيئا حسيا يمكن إدراكه فى الظاهر، حتى ولو حددنا خصائصها التى تتمثل فى عناصرها التركيبية، وإنما هى تصور تجريدى

---

(١) انظر:

Martinet, André "Structure and Language1966 Trad. Buenos Aires1971, P.4.

يعتمد على الرموز وعمليات التوصيل التى تتعلق بالواقع المباشر، وتعد البنية ذاتها شيئا وسيطا يقوم فيما وراء الواقع .

وقد حاول بعض النقاد الآخرين تعريف البنية فى الشعر - بالمفهوم العريض لهذه الكلمة المرادف للأدب - بأنها جملة المبادئ التى تحكم عملية التولد الشعرى بحيث يتبع كل عنصر عنصرا آخر، ويتمثل وصف بنية القصيدة أو القصة عندئذ فى الإجابة عن السؤال التالى : ثم ماذا؟ على أن ذلك يقتضى التمييز بين عدة تصورات مختلفة هى البنية والشكل والموضوع وعناصرهما؛ فالبنية هى المصطلح الأعم الذى يتحدد نتيجة لمبادئ أخرى ذات طابع شكلى موضوعى تتحكم فى توليد وخلق العمل الأدبى، ويترتب عليها النظام الذى تتخذه الوحدات المكونة، أما الشكل فهو على هذا الاعتبار ليس سوى الهيكل الناجم عن قوانين الصياغة ومبادئ التكرار والقوالب التى توضع فيها عناصر معينة، ويعود التمييز بينه وبين الموضوع إلى طبيعة المادة المزدوجة للأدب وهى اللغة، حيث نجد فيها جانبا طبيعيا يتصل بالظاهرة الصوتية وجانبا آخر رمزيا يتمثل فى قدرة هذه المادة على إثارة تصورات ذهنية دلالية . ومن هنا فإن العناصر التى تتصل بالجانب الصوتى للكلمات تسمى «عناصر شكلية»، وتلك التى تنجم عن الدلالة الرمزية تسمى «عناصر موضوعية»(١) .

وإذا كان العمل الأدبى أو الفنى عموما علامة على الواقع الخارجى وليس مجرد نسخ حرفى له فإنه يدل على معان لا نصل إليها فور تلقينها أو ارتطامنا بهذا الواقع، وهى فى أساسها معان مرتبطة ببنية الأدب أو الفن لأن الخاصية المميزة للغتهما هى وجود تشابه بين بنية العمل الفنى الدالة وبنية الشيء الخارجى المدلول، وهى لذلك تختلف عن اللغات العادية ؛ إذ تستطيع تركيب بنية دلالية ذات علاقة حميمة ببنية الموضوعات الخارجية التى لا تكتشف للوهلة الأولى، ومن هنا يمكن القول بأن الفن يتقدم بنا فى سبيل المعرفة، بينما نجد خاصية اللغات - كما رأينا عند «سوسيور» - أنها نظام من العلامات ليست له علاقة مادية بما تدل عليه، ولو كان الفن مجرد تقليد بحت للأشياء لفقد قيمته كعلامة ورمز، وعلى هذا فإن الفن من وجهة النظر البنائية

---

(١)انظر :

Smith Barbara Herrnstein, "Poetic Closure, A Study of Haw Poems end" Chicago1971, P.41.

ليس سوى مجموعة من الأنظمة الدالة التى تقوم فى مكان وسط بين اللغة من ناحية و الشيء الخارجى من ناحية أخرى(١).

وللفن - باعتباره بناءً للأشكال - طرقه الخاصة فى الحديث عن العالم والإنسان، وربما يقوم العمل الفنى بإصدار بعض الأحكام على العالم من خلال موضوعه نفسه، مثلما يحدث بالنسبة لموضوع أية قصة أو مسرحية أو قصيدة، ولكن من حق الفن قبل كل شيء أن يصدر هذه الأحكام على العالم عن طريق كيفية بناء عمل محدد والإعراب من خلال شكله عن الاتجاهات التاريخية والشخصية التى أعطته أولوية خاصة، وعن رؤية العالم الكامنة فى طريقة تشكيله بهذه الصورة. وهكذا يمكن أن نجد فى طريقة وصف شيء ما أو اقتطاع حدث زمنى خاص أو فرش بقعة لونية محددة أحكاما على علاقاتنا المحددة بالحياة لا نجدها على الإطلاق فى أية لوحة تذكارية أو مقالة هادفة مباشرة، فأول شيء يقوله العمل الفنى - وهو أهم شيء كذلك - هو ما يقوله من خلال كيفية تركيبه وبنائه نفسه(٢).

ولا بد أن نميز بين البنية من ناحية والأسلوب من ناحية أخرى، فالبنية تتصل بتركيب النص بينما يمس الأسلوب النسيج اللغوى المكتوب به فحسب. ففى القصة مثلا سنرى أن البنية ترتبط بمستويات الحكاية المختلفة ووظائف الزمن والشخصيات وهيكل الأحداث، أما الأسلوب فيقتصر على تحليل الخلايا اللغوية التى تشف عن هذه المستويات، ومن هنا فإن المترجم قد يبتعد عن أسلوب النص الأصلى لكنه لا يمكن أن يبتعد عن بنيته ما دام لا يتخلى عن مهمته الأولى كمترجم(٣).

---

(١) انظر: Charbonier, George's "Entretiens avec Levi Strauss Trad "Arte. Lenguaje, etnologia" La Habana1970, p.98.

(٢) انظر: Eco. Umberto. "Opera Apertha" Milan1962, Trad. Barcelona1963, P.14.

(٣) انظر: Tacca, Oscar "Las voces de lo novela" Madrird 1973 P.23.

البنية وتعدد المعنى:

يقول علماء اللغة إن إدراج الكلمة فى بنية مركبة متعددة المستويات يضفى عليها قيمة دلالية موحدة تجعلها صالحة لأداء وظائفها على هذه المستويات المختلفة، أى أن كل مظهر من مظاهر البنية يعطى للكلمة قيمته الدلالية حتى تصبح وحيدة المعنى؛ إذ إنه كلما انكمش مجال تعدد المعنى زاد اكتمال الإفادة والإعلام بها، والذى يجعل ثراء المضمون الفنى والأدبى ممكنا هو استبعاد المعانى غير المفيدة بإدخال الكلمة فى بنية مركبة خارجة عن حدود اللغة، وإن كانت خاضعة لها فى طرق التعبير، إلا أن لغة الأدب تختلف عن اللغة العادية فى هذا الصدد، وقد أبرز «جاكوبسون» الميوعة الأساسية فى الرسالة الشعرية أو الأدبية كما سنرى فيما بعد، وهذا يعنى أن اللبس فيها أو عدم التحديد لا ينجمان عن رؤية جمالية لحرية التأويل ولا من النقد الأخلاقى لأخطارها وإنما يمكن صياغة ذلك فى المبدأ التالى: إن اللغة الرمزية التى تقص منها الأعمال الأدبية إنما هى - نظرا لبنيتها نفسها - لغة جمعية متعددة الدلالة لا تكف عن توليد المعانى المختلفة فى كل استعمال خاص.

ولنفترض أن أحد الباحثين يريد أن يشرع فى إجراء تحليل بنائى أدبى، عندئذ لابد أن يكون باحثا واعيا لدرجة أنه لا يدهش من تعدد المحاولات التى يمكن أن تقع تحت هذا الشعار نفسه، وحصيفا إلى الحد الذى يدرك فيه أن التحليل البنائى للأدب لا يتضمن أى منهج قانونى صارم يمكن أن يقارن بمناهج علم الاجتماع أو الفلسفة مثلا، ولا يضمن بمجرد تطبيقه على نص ما بروز بنية هذا النص، كما نفترض أن هذا الباحث على قدر من الشجاعة الأدبية يتيح له أن يتوقع ويتحمل عديدا من الأخطاء ويعترف بها ويصححها دون مكابرة أو مرارة، وأنه يتمتع بحرية وقدرة على الخلق يجعلان بوسعه أن يرتاد مناطق الحساسية البنائية ويستقطر كل ما توحى به إلى حدسه من معان متعددة، دون أن يفقد الحس الجدلى الذى ينتهى به إلى أن المهم ليس هو الوصول إلى «شرح» النص بنتيجة إيجابية تصل إلى دلالة أخيرة يمكن اعتبارها حقيقة العمل، وإنما المهم - على العكس من ذلك - هو الدخول من خلال التحليل

الدائب في لعبة الدلالة نفسها بحيث تتراءى له أساسا في اكتشاف تعدد وجوه النص وجماعيته[1].

ومن هنا فإن هدف التحليل البنائي للأدب إنما هو اكتشاف تعدد معاني الآثار الأدبية، وإذا كان كل عصر يظن أن قد أمسك بالمعنى القانوني الدقيق لهذا الأثر أو ذاك فإنه يكفي أن نوسع من منظورنا التاريخي كي ندرك سذاجة هذا الظن ونعدل عن المعنى المنفرد إلى المعنى المتعدد وعن الأثر المغلق إلى الأثر المنفتح.

على أن نتذكر أن اختلاف المعاني لا يصبح نتيجة لوجهة نظر نسبية تعود إلى اختلاف العادات والتقاليد الإنسانية، ولا ينم عن ميل المجتمعات إلى الخطأ، وإنما هو محصلة لانفتاح الأثر الأدبي نفسه وقابليته بطبيعة بنيته لمعان متعددة دون أن يطعن هذا في كفاية مَن استخرجها، وذلك يعود إلى أن الآثار الأدبيّة في جوهرها رمزية، لا بمعنى أنها تعتمد على الصورة أو الخيال أو الإشارة - وإنما بمعنى قابليتها لتعدد المعنى، فالرمز عملية متواصلة دائمة، والذي يتغير إنما هو وعي المجتمع به وما يعلق عليه من أهمية، أما الأثر نفسه فهو «خالد» لا بمعنى أنه يفرض رؤية وحيدة على أجيال عديدة وإنما لأنه يوحي بمعان متعددة لنفس الإنسان في أوقات متعددة، فالأثر لا يفتأ يقترح على الإنسان الذي ينشرح له[2].

وينبغي أن نميز في هذا الصدد بين مصطلحين مهمين هما: المعنى والتأويل، فمعنى أي عنصر في العمل الأدبي هو إمكانية دخوله في علاقة متبادلة مع عناصر أخرى في العمل نفسه ومع الكل بصفة عامة، وعلى هذا فإن معنى أية صورة يتمثل في تعارضها مع صورة أخرى أو في كونها أشد كثافة منها بقليل أو بكثير، ومعنى قطعة ما من الحوار الداخلي أو مناجاة النفس هو تحديد خصائص الشخصية التي يصدر عنها، ولا شك أن فلوبير كان يفكر في هذا النوع من المعنى عندما كتب يقول «ليس في كتابي أي وصف منعزل أو اعتباطي، فكلها تخدم شخصياتي وتمارس تأثيرا ما سواء كان ضعيفا أم قويا على الحدث» وكل عنصر من العمل الأدبي له معنى

---

(١) انظر: Barthes, Roland, Le degré zéro de L'Ecriture, Paris.1973, P.205.

(٢) انظر: Barthes, Roland, "Critique et Verité" Paris1966 Trad. Buenos Aires1972, P.52.

ما أو أكثر بهذا المفهوم، إلا إذا كان عملا عاجزا، ومهما تعددت معانيه فإن من الممكن رصدها من هذا المنظور. وهذا على عكس ما يحدث فى التأويل؛ إذ إن تأويل عنصر ما من العمل الأدبى يتوقف على شخصية الناقد وعلى عصره وموقفه الأيديولوجى، ولكى يتم تأويل عنصر ما فإنه يدمج فى داخل نظام، ليس هو نظام العمل نفسه، وإنما هو نظام الناقد، وتأويل صورة ما يمكن أن يكون استخلاص نتيجة عن مدى معايشة الشاعر للموت أو ميله إلى هذا العنصر الطبيعى بالذات دون غيره، وتؤول قطعة المناجاة حينئذ كرفض للوضع القائم أو تساؤل عن الطبيعة البشرية، وقد يكون لهذه التأويلات ما يبررها وقد تكون ضرورية، إلا أنه ينبغى أن يتضح الفرق الحاسم منذ البداية بين المعنى والتأويل؛ فالمعنى هو مناط البنية الأدبية وهى موضوع فن الشعر الذى يطمح إلى درجة من اليقين العلمى؛ وهو يتصل أساسا بالأجناس الأدبية وخواصها القائمة والمحتملة على جميع المستويات، أما التأويل فهو يتصل بالنقد الأدبى وينصب على عمل محدد يندمج فيه الناقد ويتمثله حتى يتحول إلى خالقه الثانى.

التياران اللغوى والفلسفى:

هناك نوعان من الأبنية، النوع الذى اكتشفه اللغويون والذى يرتبط بتصورات النظام والتوفيقات والمخالفة، والنوع الآخر الذى ركز عليه الفلاسفة وما يرتبط به من أفكار عن النموذج والجنس والشكل، وليس الفصل بينهما حاسما ولا قاطعا، فكلاهما يستفيد من مقولات الآخر، وإن كان هذا لا يحول بيننا وبين القول بصفة عامة، إن هناك تيارين فى البنائية أحدهما لغوى والثانى فلسفى، على أن التيار الأول أشد وأقوى، نظرا لأن العمل الأدبى إنما هو تركيب لغوى قبل أى شىء آخر.

ومع هذا فإن البنائية الفلسفية تتميز بكثير من التماسك؛ إذ إنها تبرز الخصائص الشكلية للعمل الفنى وعلاقاته بالأعمال الأخرى التى تنتمى إلى نفس الجنس الأدبى، مع ملاحظة أن الأجناس الأدبية لا تكف عن الحركة الدائبة بفضل العطاءات التى يضفيها كل أديب خاضع لظروف ثقافية وتاريخية معينة، وكذلك تبرز علاقاته بالأعمال الأخرى لنفس المؤلف أو فى نفس العصر، وبهذا تعتبر البنائية الفلسفية

ذات طابع مقارن، ولما كانت المقارنة تعقد أحيانا بين أعمال غير متعاصرة أو بين مراحل زمنية مختلفة فإنه لا بد من أن تأخذ فى اعتبارها الجانب التاريخى، ولهذا فإن البنائية الفلسفية مع اعتمادها على النظم الوصفية التوفيقية لا تستطيع إغفال التطور التاريخى الذى يرصده النقاد المؤرخون، ومن هنا فإن الماركسية مثلا تحتفل بهذا اللون من البنائية على وجه الخصوص لأنه يعتد بالاعتبارات الاجتماعية والاقتصادية كعناصر حاسمة فى تأثيرها على الأبنية الشكلية للأعمال الأدبية سواء كانت لغوية أو جمالية[1].

النموذج اللغوى للتحليل الأدبى:

إذا كان من المستحيل إحصاء جميع الجمل التى تتكون منها لغة ما فإن عالم اللغة يقيم نموذجا وصفيا مفترضا كأساس لشرح كيفية تولد الجمل التى لا حصر لها فى هذه اللغة، ومهما كانت التعديلات التى لا بد من إدخالها على هذا المنهج فإن نقاد البنائية يبذلون جهدهم لتطبيقه على الأعمال الأدبية؛ إذ إنهم يرون أن هذه الأعمال تشبه عددا هائلا من الجمل التى تتكون منها لغة عامة للرموز طبقا لمجموعة من التحولات التى يمكن رصدها وتعقيدها، أو بشكل أعم طبقا لنوع من المنطق الدال الذى لا بد من وصفه، فعلم الأدب يتلقى إذن من علم اللغة هذا المبدأ الأساسى لجميع العلوم وهو: الوصول إلى بعض القواعد العامة لشرح بعض النتائج الأساسية.

لكن كيف تفهم وتقبل الأشكال الأدبية؟ لعل السبب فى ذلك يعود إلى هذه القواعد العامة نفسها التى توضع بغض النظر عن مؤلف بعينه وهى قواعد الرمز اللغوية. «فما توحيه ربة الإلهام إلى الكاتب أو الأديب ليس هذه الصورة أو تلك الفكرة أو ذلك البيت من الشعر، ولكن ما يوجد بالفعل إنما هو هذا المنطق العظيم للرموز»[2] وعلى هذا فمن الضرورى توزيع أهداف علم الأدب وموضوعه بحيث لا يصبح المؤلف ولا العمل الأدبى إلا نقطة الانطلاق لإجراء تحليل ينصب على اللغة، ويغطى هذا العلم مساحات تتطابق مع حجم الرموز التى يتناولها، فيقتصر المجال

---

(١) انظر: Segre, Cesar, Isegni e le Critica Trad. Barcelona1970,P.18.

(٢) انظر: Barthes, Roland "Critique et Verité"1966.P.56.

الأول على الرموز التي تشمل جملة فأقل مثل بعض الأشكال البلاغية والإيحائية للكلمات، وملامح لغة الأدب في مجموعها، أما المجال الآخر فيشمل الرموز التي تتجاوز حدود الجملة مثل الحكاية والرسالة الشعرية والقول، على أن كل نوع من هذه الوحدات يقتضي شروطا خاصة لوصفه طبقا لمستواه، ابتداء من الوحدات الصغيرة النثرية إلى الوحدات الكبرى المتصلة بالقول، وهي جميعها تتصل فيما بينها تبعا لقاعدة التكامل.

وقبل أن نمضي في تحليل هذا التيار اللغوي البنائي يجدر بنا أن نقف عند بعض المصطلحات التي يتكئ عليها، بالرغم من أننا قد تعرضنا لها في الفصول الأولى من هذا البحث، وذلك لأن تغيير المصطلح قد نجم عنه إحساس مفاجئ باكتشاف أن هذا العالم الذي نعيش فيه يختلف عما كنا نظن حتى الآن، فمن المصطلحات التي تتردد كثيرا في الدراسات الأدبية ما يشير إلى «العلاقات السياقية» التي تدل على علاقات التسلسل والتوافق بين الكلمات أو الإشارات على مستوى المقال الفعلي؛ أي خط الكلمات المتتالية، وهذه يطلق عليها «علاقات المجاورة»، أما النوع الآخر فيتصل بالعلاقات الإيحائية أو الاستبدالية؛ أي علاقة كل عنصر من السياق بما يثيره من عناصر مخالفة له تم اختياره دونها، ولكنها تمثل الثروة الاحتياطية له التي كان يمكن أن تحل محله، ويطلق عليها كما نذكر علاقات المخالفة أو الاستبدال ولا يمكن تحليل النص الأدبي إلى وحدات متتابعة دون اعتبار مجموعات الرموز التي تكونه، فهو رسالة تنقل دلالة سياقية لكنها في الوقت نفسه ذات قيمة بنائية مما يفرض ضرورة قيام علاقة جدلية بين محوري المجاورة والمخالفة، أي أنه لابد من توضيح القيم لتحويل الدلالة وعقد الصلة بينها وبين المستوى النحوي. وبهذا فإن الرمز في العمل الأدبي له قيمتان: إحداهما تشير إلى «كود» اللغة، وتوصف بأنها عملية توصيلية، والأخرى تتصل بشمولية الرسالة أو بجملة الرموز من حيث تكوينها لكلٍّ بنائي. وهذه العملية الأخرى هي التي تشمل علاقات المخالفة وسلسلة التتابع الخطي والزمني للقول(١).

وقد اتخذ «جاكوبسون» من هذا أساسا للتقعيد الجمالي للشعر والقصة. فإذا كنا

---

(١) انظر:

Guglieni, "Letteura Come Sistima e Come Funzione Trad., arcelona616, P.767.

نميز فى اللغة بين المظهر الاختيارى الذى يتصل بانتقاء رمز ما من بين الاحتياطى الممكن من الرموز المشابهة، والمظهر التوفيقى الذى يتصل بتسلسل الرموز المختارة هكذا طبقا لحاجات القول، فإن كل واحد من هذين المظهرين يرتبط بشكل نموذجى من أشكال البلاغة القديمة ينطبق عليه، فالمظهر الاختيارى يتصل بالاستعارة وهى إحلال كلمة محل أخرى لأداء المعنى نفسه وإن لم يكن لهما القيمة نفسها، أما المظهر التوفيقى فيقابل نوعا آخر من المجاز المرسل والكناية ينتقل فيه المعنى من رمز إلى آخر، ومن الوجهة الجمالية فإن العملية الأولى هى أساس الفنون التنويعية، بينما تعتبر العملية الأخرى أساس فن الحكاية، فالخيال القصصى ممكن لأنه من المحتمل أن يحدث فى نهاية الأمر، أما الخيال الشعرى فهو غير ممكن لأنه لا يحدث إلا فى منطقة الأشباح المتوقدة فى ذهن الفنان، والقصة تتبع نظاما من تسلسل وتوافق العناصر الواقعية، أما القصيدة فهى الاستثمار الكامل لجميع الإمكانات الخلافية المحتملة، ومن هنا فإن المظهر الاختيارى للغة الاستعارية هو محور الإبداع الشعرى، بينما نجد أن المظهر التوافقى السياقى هو الأساس الجمالى لفن القصة [1]. كما ربط جاكوبسون فى مشهد آخر بين علاقة المجاورة والمذهب الواقعى، وعلاقة التشابه والمذهب الرمزى، على أساس السمة الغالبة وطبيعة الرمز فى كل منهما.

علاقة الحضور والغياب

وعندما تصاغ هذه القضية اللغوية فى إطار جمالى نقدى فإنه يترتب عليها التمييز بين نوعين من العلاقات التى يمكن ملاحظتها فى العمل الأدبى: علاقات تقوم بين العناصر الحاضرة، وأخرى تقوم بينها وبين العناصر الغائبة. وتختلف هذه العلاقات فى طبيعتها ووظيفتها معا، مع ملاحظة أن هذا التقسيم ـ مثله فى ذلك مثل أى تقسيم عام ـ لا يمكن أن يكون مطلقا؛ إذ إن هناك عناصر غائبة من النص ولكنها شديدة الحضور فى ذاكرة القراء الجماعية فى فترة معينة إلى درجة أنه يمكن اعتبارها عناصر حاضرة، وعلى العكس من ذلك قد نجد فى كتاب مطول بعض الأجزاء التى تبعد عن

---

(١) انظر:

Barthes, Roland "Essais Critiques" Paris1964, Trad. Barcelona,1966. P.284.

البعض الآخر لدرجة أنه يمكن اعتبار علاقتها من النوع الثانى، ومع ذلك فإن هذا التقسيم يسمح لنا بالتصنيف الأولى للعناصر التى يتكون منها العمل الأدبى.

فماذا يعبر عنه هذا التقابل بالنسبة لتجربتنا كقراء؟ تعد علاقات الغياب علاقات معنى ورمز، فهذا الدال «يدل» على ذلك المدلول، وهذه الحقيقة تقتضى أخرى وهى أن الحادثة ترمز لفكرة، وتلك الفكرة توضح نفسية الشخصيات وهكذا. أما علاقات الحضور فهى علاقات تصوير وتكوين، حيث تترى الأحداث وتشكل الشخصيات فيما بينها مجموعات متقابلة متدرجة ـ لا رموزا ـ وتتآلف الكلمات داخل علاقة دلالية بقوة البنية ـ لا بالإيحاء ـ وباختصار فإن الكلمات والأحداث والشخصيات لا تعنى غيرها ولا ترمز إليه ولكنها تتجاور معه وتتركب به.

وإذا كان هذا النوع من التقابل قد ظفر بتسميات مختلفة حتى الآن، فلا شك أن من السهل أن ندرك أن علاقات الحضور فى الأدب تقابل العلاقات السياقية فى علم اللغة كما أن علاقات الغياب تقابل العلاقات الخلافية أو الاستبدالية. بيد أن الأدب ليس نظاما رمزيا أوليا مثل فن الرسم مثلا، أو مثل اللغة إلى حد ما، ولكنه يستخدم مادة له عناصر مأخوذة من نظام آخر سابق عليه وهو اللغة، مما يجعل علاقاته أشد تركيبا وتعقيدا. على أن هذا الفرق بين النظم اللغوية والأدبية لا يلاحظ بنفس الدرجة فى جميع الأجناس الأدبية، فهو أدق وأدنى فى حالة التعبير الغنائى حيث تنتظم الجمل فى النص بشكل مباشر، بينما يأخذ أكبر أشكاله وأحدها فى النصوص الروائية، حيث تمثل الأحداث والشخصيات من جانبها تصويرا مستقلا إلى حد ما عن الجمل التى تطلعنا عليها. والحقيقة التى لا جدال فيها هى أن هذا الفرق موجود دائما مهما كان دقيقا أو طفيفا، ومن هنا نستطيع أن نميز بين ثلاثة قطاعات من المشاكل التى تعرض لنا فى التحليل الأدبى، فأولها يتصل بالمظهر اللغوى للنص والثانى بالجانب النحوى ـ بالمعنى الشامل لهذه الكلمة الذى يتضمن علاقات الحضور ـ والثالث بالجانب الدلالى الذى يمس بطبيعة الحال علاقات الغياب[1] وهذه هى إحدى الزوايا التى يمكن رصد الظواهر الأدبية منها، وسنرى أن هناك أوضاعا أخرى لرؤية نفس المشاكل تقريبا، ولا يَجُبّ أحدها الآخر بقدر ما يساعد على فهمه وتوضيحه.

---

(١) انظر:

Todorov. Tzvetan. Quist-co que te Stracturalisme Paris.1986. Trad. Buenos Aires1971. P.48.

مستويات التحليل الأدبى

مراتب التحليل ورؤية العالم:

يميز النقاد البنائيون بين جملة من الخصائص المتصلة بالبيانات أو المراتب التى تسمح بالانتقال من القول إلى العمل الأدبى، ولنأخذ القصة نموذجا لنا الآن بالرغم من أننا سنتناولها بالتفصيل فيما بعد، المرتبة الأولى يسمونها الحال أو الكيفية؛ وتشير إلى العلاقة بين خطى الزمن: خط المقولة القصصية التى يمثلهابالنسبة لنا تتابع الحروف فى الصفحة والصفحات فى الكتاب، وخط العالم القصصى المتشابك المعقد، وتتصل المرتبة الثالثة بالرؤية، أى وجهة النظر التى تلاحظ منها الأشياء ونوعية هذه الملاحظة ومدى صدقها وكذبها أو جزئيتها وشمولها، ثم يضيفون إلى هذه المراتب مرتبة رابعة لا تنتمى إلى المستوى التحليلى نفسه وإن كانت شديدة الاتصال به وتتعلق بعملية النطق نفسها التى تدرس عادة فى علم الأسلوب، ولكنهم يتناولونها هنا من وجهة النظر الفنية البنائية ويطلقون عليها «الصوت».

ولما كنا سنتعرض فى الفصول التالية لتحليل كثير من هذه المراتب فحسبنا الآن أن نشير إلى التوزيع البنيوى للمرحلة الثالثة الخاصة برؤية العالم كنموذج لهذا التقسيم العام. وتعد دراسة رؤية العالم من أشد الدراسات جاذبية فى النقد الحديث؛ وقد استفادت بحصيلة الدراسات النظرية للفنون التشكيلية؛ وليس استخدام مصطلح «الرؤية» البصرى سوى نتيجة لهذا الاحتكاك، وقد قسم النقاد أنواع الرؤية وصنفوها فى الأعمال المختلفة؛ ولكن حسبنا فى هذه الدراسة النظرية توضيح المعايير التى تسمح بالتمييز بين الأنواع المتعددة، وأهمها ما يلى:

ـ المعرفة الذاتية أو الموضوعية للأحداث المعروضة؛ فتحليل عملية التلقى يوضح

لنا الشيء الذى يتم تلقيه بنفس القدر الذى يمكن أن يوضح لنا فيه الشخص المتلقى؛ والنوع الأول من البيانات هو الذى يطلق عليه معرفة موضوعية كما يطلق على النوع الآخر معرفة ذاتية أو شخصية، ولا ينبغى خلط هذه الحقيقة بإمكانية عرض قصة كاملة بضمير المتكلم أو الغائب؛ إذ إن كلا من هذين الاحتمالين قد يكون موضوعيا أو ذاتيا، وكان «هنرى جيمس» يرى أن الشخصيات ليست متصورة فحسب وإنما هى مصورة أو عاكسة كذلك، ولو كانت الشخصيات الأخرى خيالات منعكسة فى وعى ما فإن العاكس إنما هو الوعى نفسه، لعل أوضح مثل لذلك هو قصة «جويس» «البحث عن الزمن الضائع» حيث نستقى معظم معلوماتنا عن البطل لا من أعماله ولكن من طريقته فى تقبل الأشياء والأشخاص والحكم عليهم.

ـ وإذا كان المعيار السابق يتصل باتجاه العمل فى بنية القصة انطلاقا من عملية التلقى لمعرفة الفاعل أو الشيء المتلقى فإن المعيار الآخر لا يرتبط بنوعية البيانات المتلقاة بل بكميتها. ويشير إلى درجة معرفة القارئ بها، وربما أمكن متابعة الاستعارة التى ترتب عليها استخدام كلمة «الرؤية» البصرية للتمييز فى داخل هذا المعيار بين فكرتين مختلفتين: الأولى تتصل بمساحة الرؤية أو زاويتها والأخرى تتصل بعمقها ونفاذها. وفيما يتعلق بالمساحة نجد أن الطرفين اللذين يشار إليهما عادة يمثلان ما يسمى بالرؤية الداخلية والخارجية؛ أو بالرؤية من الداخل والرؤية من الخارج، مع ملاحظة أن هذا النوع الأخير الذى يقتصر على مجرد رصد الأحداث ووصفها دون أى تفسير أو تعليل لا يكاد يوجد فى الأدب بشكل صاف كامل، لأنه يؤدى إلى الإبهام المطلق وعدم الفهم، ولهذا فإن هذا التقابل بين نوعى الرؤية ليس مطلق وإنما هو نسبى متدرج؛ فالرؤية الداخلية الحميمة هى التى تحرص على تقديم خلجات الشخصية وأفكارها ومشاعرها، والخارجية هى التى تقتصر على أقل قدر من التأويل والشرح للمعطيات الحسية بما يسمح بموقعتها لا أكثر.

كما أنه ليس هناك فرق كبير بين زاوية الرؤية أو مساحتها من جانب ومدى عمقها ونفاذها من جانب آخر، إلا أن الكاتب قد يعمد إلى تجاوز السطح الطبيعى أو النفسى فى محاولة للنفاذ إلى أعماق الشخصيات الخاصة بالشعور واللاشعور معا والكشف

عن أسرارهم التى لا يستطيعون الوصول إليها بأنفسهم ووعيهم الخاص[1]، وسوف نعود إلى هذا التصنيف مرة أخرى عند الحديث عن التشريح البنائى للقصة لنستكمل ما يتعلق به من قضايا ومشاكل.

كيف نبدأ التحليل البنائى فى الأدب؟

يقول علماء اللغة إن كل عملية إعلامية تتضمن مجموعة خاصة من العلامات هى:

(أ) علامات أولية.

(ب) علامات أخيرة ملاحظة.

وتتمثل مهمة الوصف العلمى فى شرح كيفية الانتقال من المجموعة الأولى إلى الأخرى وتحديد الروابط بينهما، فإذا كانت الحلقات الوسيطة شديدة التعقيد تستعصى على الملاحظة العادية فإنهم يشبهونها حينئذ بالصندوق الأسود الذى تسجل فيه جميع اتصالات الطائرة فإذا ما انفجرت أو سقطت أمكن العثور عليه سليما وسط الحطام وتحليل ما فيه ومعرفة سبب الحادث.

ولما كان العمل الأدبى أساسا نظاما من التبادل الإعلامى فإن المرحلة التحليلية الأولى قد تتمثل فى رصد هاتين المجموعتين من الإشارات الأولية والنهائية ثم اكتشاف الوسائل والتحركات التى أدت إلى تشابه المجموعة الثانية مع الأولى أو اختلافها عنها، أى أن من الضرورى وصف العبور من لحظة التوازن الأولى إلى لحظة التوازن الثانية ولو أدى هذا إلى اختراق الصندوق الأسود.

وقد يبدو أن هذا التوضيح الأولى موضوعى لا شكلى وهنا تتجلى حرية الباحث المنهجية التى لا بد من التمسك بها، فلا يمكن أن نشرع فى تحليل نص ما دون أن نبدأ بهذه المحاولة الدلالية التى تمس محتواه؛ أى موضوعاته ورموزه ومضمونه الأيديولوجى.

---

(١) انظر:

Todorov, Tzvctan, "Poetique" Paris1968, Trad. Buenos Aires1975, P.69.

والعمل الأساسى الذى يظل أمامنا بعد ذلك هو متابعة هذا «الكود» أو الشفرة وتحديد مصطلحاته وأحداثه واقتراح شفرات جديدة تكمله، وإذا كان من حق الباحث ـ أو من واجبه ـ أن ينطلق من نقطة تكثيف المعنى فإن هذا يعود إلى أن حركة التحليل فى تسربها الذى لا حدود له هى التى تؤدى إلى انفجار النص، وأن السحب الأولى التى تشير إلى هذا الانفجار هى معانيه المتعددة[1].

وعلى هذا فإن البحث البنائى لا ينطلق من الأشكال ليتحسس أو يستوضح المضمونات ـ فقد لا يحتاج ذلك إلى منهج بنائى ـ وإنما على العكس من هذا يبدد ويعدد الموضوعات ويحرك المفاهيم الأولى ليصل إلى لون من علم الأشكال، وقد تضمن له تلك الحركية ميزة كبرى؛ إذ يبدأ من بعض المفاهيم الأليفة ثم لا يلبث أن يهجرها أو يحولها ويمضى، لا فى النص الذى يظل قائما بكتلته الحاضرة المجسمة دائما وإنما فى عمله البنائى الإبداعى نفسه.

أولوية النقد الجمالى اللغوى:

يعد العمل الأدبى أثرا يدعونا أن نتتبع مبعثه؛ بيد أن علم الأدب إذا تحول إلى علم نفس أو اجتماع فإنه لا يلبث عندئذ أن يتجمد فى نطاق مشكلة المصادر الأدبية القديمة التى كان النقد يجد فى البحث عنها حتى إذا عثر على نوع من الولاء التاريخى تصور أنه قال كل شىء، كذلك نجد النقد الحديث يبحث عن المصادر النفسية أو الاجتماعية حتى إذا وفق فى عقد صلة ما بين الأثر الأدبى وطفولة مؤلفه أو وسطه تصور أنه قد شرحه، ثم ركز جهده فى بحث مدلوله الحقيقى الذى يختلف عادة عن الظاهر وأخذ يتلمس مفاتيح العمل خلف لغته وكلماته؛ ناسيا أن مفتاحه الفعلى هو هذه الكلمات نفسها باعتبارها وحدة لا تنفك من الدال والمدلول.

وإذا كان البنائيون لا يعترضون جوهريا على التفسيرات النفسية والاجتماعية

---

(١) راجع الكتاب المشار إليه من قبل عن «درجة الصفر فى الكتابة» تأليف Barthes Roland .

للأدب ـ إذ إن من حق هذه العلوم أن تدرس الأدب كما تدرس أى أثر أو حقيقة إنسانية أخرى ـ فإنهم يرفضون أن تمثل هذه الدراسات معيارا جماليا للأعمال الأدبية؛ لأنها حينما تدرس لغة الشاعر تتناولها كما تتناول الأعراض المرضية أو الوثائق الشخصية مغفلة طابعها الجمالى الذى يميزها عن هذه الأشياء. فلا يمكن لعلم النفس ولا لعلم الاجتماع أن يشرحا لنا الفرق بين لغة النثر ولغة الشعر؛ لأن هذا من اختصاص النظرية الأدبية وحدها؛ وربما كانت الصورة الشعرية ذات دلالة على فكرة ثابتة ملحة، ولكنها لا تصبح شعرا لهذا السبب، بل لأنها صورة أولا، أى طريقة مجسمة للتعبير عن فكرة كان يمكن أن يقال بلغة عادية مباشرة شىء يشبهها، وإن اختلفا فيما بينهما جوهريا، كما أن هذه النظرية الأدبية هى وحدها القادرة على التصنيف الفنى للصور وشرح فعاليتها الجمالية، وهذا هو مناط القيمة الوحيدة فيها.

وقد أصبحت اللغة علما فى اليوم الذى أخذت فيه على يد «سوسيور» تعتمد على نفسها، أى تشرح اللغة باللغة ذاتها، وعلى علم الأدب أن يتخذ الموقف نفسه، فالشعر هو ما تشتمل عليه القصيدة فحسب، هذا هو المبدأ الأساسى لدى البنائيين، وعلى فن الشعر أن يركز مثل علم اللغة على دراسة لغة الآثار الأدبية مع فارق وحيد، وهو أن هدفه ليس دراسة اللغة فى عمومها، ولكن صيغها الأدبية والشعرية الخاصة، فالشاعر ليس شاعرا لما فكر فيه أو أحسه، ولكنه شاعر لما يقوله من شعر، ليس خلاق أفكار بل كلمات، فعبقريته تكمن فى إبداعه اللغوى، أما الحساسية المفرطة فلا تكفى لتكوين أى شاعر(١).

على أن معرفة الأدب من خلال اللغة لها حدود لا يمكن أن تتجاوزها نتيجة لما نعرفه عن طبيعة الأدب المميزة واختلافها عن طبيعة اللغة العادية؛ إذ إن هذه الأخيرة وثيقة الصلة بالمنطق العلمى فى اعتمادها على التطابق والتقابل وإمكانية التكرار الكامل وعمومية الرمز الضرورية، أما الأدب فهو قريب كذلك من بعض الرمزية الأخرى مثل الحلم بمفهوم «فرويد»، مما يجعل من الخطأ البين معالجة الأدب وحصره فى النطاق الذى يجهد كى يحطمه على وجه التحديد؛ إذ إن أكبر دليل على فشل التجربة الأدبية هو قبولها للترجمة بأكملها إلى لغة غير أدبية، فالأدب يوجد بقدر ما

---

(١) انظر:

Cohen, Jean, "Structure du Language Poetique" Paris1966. Trad. Madirir1973, P.40

ينجح فى قول ما لا تستطيع اللغة العادية أن تقوله، ولو كان يعنى ما تعنيه اللغة العادية لم يكن هناك مبرر لوجوده[1]. ومعنى ذلك أننا عندما نشير إلى استخدام المنهج اللغوى وأولوية النقد الجمالى ينبغى أن نتذكر دائما أن هذا النموذج لا يتطابق أبدا مع لغة الأدب بل يختلف عنها فى الاتجاه، وأن اكتشاف عناصره الجمالية لا يتأتى إلا من خلال بحث هذه الفروق الدقيقة على وجه التحديد، وقد تكفلت البنائية بوضع هذه القنطرة بين المباحث اللغوية والنقدية، فاستطاع «جاكوبسون» بنظريته فى وظائف لغة الأدب واختلافها الجوهرى عن وظائف اللغة العادية أن يرسى أسس النقد الجمالى الحديث وأن يكشف عن «ثانوية» القيم النفسية والاجتماعية فيه إذا لم تشكل رصيدا يساعد على فهم البنية الشكلية اللغوية للأعمال الأدبية.

علم الأشكال الأدبية:

استقر تاريخ الأدب الآن فى إطار العلوم الإنسانية ذات التقاليد الراسخة؛ أما علم الأدب نفسه فلا يزال فى مراحله التكوينية الأولى لم يتبلور بعد، ولعل هذا ناجم من أنه لم يتم الاعتراف بطبيعة موضوعه الأدبى كشىء مكتوب؛ ومنذ اللحظة التى نسلم فيها بأن الأثر الأدبى قد صنع بالكتابة، ونستخلص من ذلك جميع النتائج المترتبة عليه، فإنه يكون قد تأسس حينئذ علم الأدب. على أنه لن يكون علما للمضامين الأدبية ـ فهذا الميدان قاصر على علم التاريخ ـ وإنما لا بد له أن يدرس شروط انبثاق هذه المضامين، أى لا بد أن يكون علما للأشكال الأدبية؛ والذى يعنيه فى المقام الأول إنما هو التنويعات الدلالية القابلة للتولد من الآثار نفسها، وقبل أن يعكف على تأويل الرموز لا مفر له من أن يبحث صلاحيتها وتركيبها، ولن يصبح هدفه هو بحث المعانى المكتملة للأثر الأدبى، بل على العكس من ذلك «المعنى الأجوف» الذى يتسع لها كلها.

وإذا كان نموذجه لغويا كما سبق أن شرحنا فإن هذا يعنى أن علم اللغة يستطيع أن

---

(١) انظر:

Todorov. Tzvten. Literatura v signification Trad Barcelona1974. P15.

يعير الأدب هذا النموذج التوليدى الذى يعتبر أساس كل علم يسعى للوصول إلى القواعد التى تشرح نتائجه. وهدف علم الأدب ليس هو شرح الأسباب التى تفرض علينا قبول هذا المعنى أو ذاك وإلزامنا به، وإنما شرح قابليته لأن يقبل؛ وكما أن علم اللغة الحديث يركز على وصف نحوية الجمل - لا على دلالتها - فإن على علم الأدب أن يصف إمكانات قبول الأعمال الأدبية لا معناها، بحيث لا يصف مجموعات المعانى الممكنة فى أنظمة ثابتة وإنما يصفها بشكل يوضح تركيبها العملى، وإذا كان علماء اللغة المحدثون قد تحدثوا عن «ملكة» اللغة فى الإنسان فربما ساعدنا هذا على اكتشاف ملكة الأدب كطاقة للكلمات ومجموعة من القواعد التى تتراكب خارج أى مؤلف وتشكل ما سماه النقاد بمنطق الرمز أو الأشكال الكبرى المفرغة للأدب(١).

وكما سبق أن ذكرنا من قبل فإن لهذا العلم مجالين كبيرين طبقا للرموز التى يعالجها؛ فالمجال الأول يشمل الرموز الصغرى التى تقل عن مستوى الجملة اللغوية كالأشكال البلاغية القديمة وظواهر الإيحاء والانحرافات الدلالية؛ أما المجال الآخر فيشمل الرموز التى تزيد عن مستوى الجملة؛ أى أجزاء القول التى يمكن أن تستنبط منها بنية القصة أو رسالة الشعر أو هيكل النص؛ ولا ريب أن علاقات التكامل بين الوحدات الصغرى والكبرى توازى علاقة الحروف بالكلمات والكلمات بالجمل إلا أنها تتم على مستويات وصفية مختلفة. وعندما نتناول النص الأدبى بهذا الشكل فإن التحليل سيصبح أكثر دقة وعلمية، وإن كان سيخلف وراءه ما يعتبره بعض النقاد جوهر العمل الأدبى مثل العبقرية الشخصية أو روح الفن أو الإنسانية أو غير هذا مما سيدخل فى ذمة التاريخ. وسيتضح لدينا حينئذ أن حسب علم الأشكال الأدبية أن يعلمنا منطق توالد المعانى المقبولة و «ميكانيزم» الرموز.

نظرية المستويات الأدبية:

لم تبتدع البنائية هذه النظرية، بل كانت لها إرهاصات قوية منذ ما يقرب من نصف قرن، ويبدو أن سيادة الروح العلمى فى مناهج الدراسات الإنسانية كان لها أثر بالغ فى حدس بعض النقاد ببعض العناصر الأساسية فى التحليل البنائى بشكل

---

(١) انظر: Barthes, Roland. "Critique et Virti" Paris1966. Trad Barcelona1975. P.61.

مبكر، ولعل من أهمهم «رومان إنجاردن» الذى نشر عام ١٩٣١ كتابه «العمل الفنى الأدبى» بمدينة «هيل» ـ وتقع فى ألمانيا الشرقية الآن ـ ثم دعمه بعدة كتب تالية آخرها نشر فى «طوبنجن» عام ١٩٦٨ وقدم نظرية متكاملة عن المستويات الأدبية وإن كانت لا تعد نموذجا بنائيا لخلطها بعض المقولات النفسية والأفكار المثالية بالجسم اللغوى للعمل الأدبى. فالمستوى الأدنى أو الأول هو الصوتى الحسى اللغوى؛ وهو يحمل قيما أدبية محددة تقوم بدور حاسم فى تشكيل المستوى التالى له وهو الخاص بالدلالة اللغوية، ويعد هذا المستوى الثانى أساس العمل الأدبى ؛ لأنه يكون موضوعاته وما يتمثل فيه من أشخاص وأحداث وأشياء؛ لأن دلالة الجمل فى العمل الأدبى قد تبعث حالات صورية لأشياء متخيلة مقصودة هى التى تكون الموضوع. وهناك مستوى ثالث وسيط يقوم بين الدلالة والموضوع هو المظهر أو المنظر؛ أى مجموع الإمكانات والأشكال الحسية للموضوعات المقدمة ووجوهها ومظاهرها المختلفة وينجم هذا المستوى من تحقيق المستويات الأخرى ويفضى إلى رؤيتها النسبية. ويعتبر المستوى «الشيئى» الأخير مركزا للإدراك الجمالى؛ إذ تعتمد عليه نظرة المتأمل بعد اختراقها للمستويات السابقة، وهو الذى يبوح بالخواص الميتافيزيقية للعمل الأدبى من مأساوية ورفيعة وغليظة وغيرها، كما تتمثل فيه الفكر المحسوسة للعمل الأدبى(١).

وأهم ما فى هذه النظرية ـ مما يعد سبقا لمؤلفها ـ هو تصور المستويات المتداخلة بنائيا حيث يعتمد كل مستوى على ما قبله فى كلٍّ يكشف عن ضرورة التحليل المنتظم للموضوع الحالى، فلكى نعرف بالتجربة عملا أدبيا ينبغى أن نمس أولا مستوى الرموز والأصوات بالسمع أو القراءة؛ ثم ندرك معانى الكلمات المفردة، ثم وحدات الدلالة الكبرى التى تكونها وتحددها؛ ولا تلبث هذه الوحدات أن تعطينا المظاهر الموصوفة أو المحكية للموضوعات والأحداث الشيئية، هذه الموضوعات تمثل بدورها مستوى خاصا يعتمد على المظاهر وتقوم عليه الصفات الميتافيزيقية والمثالية الأخيرة، على أنه ينبغى ألا ننسى أن تجربة القراءة مثلا تلتقط الوحدات المتتابعة ـ أى الجمل ـ بما

(١) انظر : Ingarden, Roman, "Das Liternrische Kunstwevk, Hall,
نقلا عن كتاب
Martinez Bonati, Felix" La estructura de la: Obra literaria", Barcelona1972, P.39.

تتضمنه من جميع المستويات؛ أى أن التجربة الأدبية إنما هى عملية ذهاب وإياب دائبين بين هذه المستويات من القاعدة إلى القمة وبالعكس، ومعنى هذا أنه يمكن القول بأن جميع هذه المستويات تتأتى وتتم تقريبا فى نفس الوقت وإن كنا نفصل بينها عند التحليل والدراسة.

ولم تلبث نظرية المستويات أن تعززت بالرؤية البنائية السميولوجية بحيث أصبح المنهج السائد فى دراسة الأدب هو اعتبار العمل الأدبى كلا مكونا من عناصر مختلفة متكاملة فيما بينها على أساس مستويات متعددة تمضى فى الاتجاهين الأفقى والرأسى فى نظام متعدد الجوانب متكامل الوظائف فى النطاق الكلى الشامل. ويقترح بعض النقاد ترتيب هذه المستويات على الشكل التالى:

(أ) المستوى الصوتى: حيث تدرس الحروف ورمزيتها وتكويناتها الموسيقية من نبر وتنغيم وإيقاع.

(ب) المستوى الصرفى: وتدرس فيه الوحدات الصرفية ووظيفتها فى التكوينين اللغوى والأدبى خاصة.

(جـ) المستوى المعجمى: وتدرس فيه الكلمات لمعرفة خصائصها الحسية والتجريدية والحيوية والمستوى الأسلوبى لها.

(د) المستوى النحوى: لدراسة تأليف وتركيب الجمل وطرق تكوينها وخصائصها الدلالية والجمالية.

(هـ) مستوى القول: لتحليل تراكيب الجمل الكبري لمعرفة خصائصها الأساسية والثانوية.

(و) المستوى الدلالى: الذى يشغل بتحليل المعانى المباشرة وغير المباشرة والصور المتصلة بالأنظمة الخارجة عن حدود اللغة التى ترتبط بعلوم النفس والاجتماع وتمارس وظيفتها على درجات فى الأدب والشعر.

(ز) المستوى الرمزى: الذى تقوم فيه المستويات السابقة بدور الدال الجديد الذى

ينتج مدلولا أدبيا جديدا يقود بدوره إلى المعنى الثانى أو ما يسمى باللغة داخل اللغة.

ولكل واحد من هذه المستويات قوانينه البنائية الثابتة مثل قواعد النحو والعروض والبلاغة وشبكات التداعى وقوانين الدلالة ومنطق الصور والمواقف الأيديولوجية والثقافية المتطورة؛ كما يمكن دراسة أنواع التماسك الخاص التى تتجاوز حدود القول اللغوى وتتصل بالأبنية العامة للأدب فى القصة والمسرح. فدراسة جميع هذه المستويات فى نفسها أولا وعلاقاتها المتبادلة وتوافقاتها والتداعى الحر فيما بينها والأنشطة الخلاقة المتمثلة فيها ثانيا هو ما يحدد فى نهاية الأمر البنية الأدبية المتكاملة(١).

ويلاحظ على هذا الترتيب اعتماده على التنظيم اللغوى المسبق بطريقة مباشرة توشك أن تكون تبسيطا منهجيا خطيرا يغرى بالسذاجة المدرسية ويوحى للباحثين بوضع فراغات تقليدية ومحاولة ملئها بتعسف مما يجعلهم يجافون روح المنهج البنائى الذى يرفض الانتقال من التحليل الشكلى إلى الدلالة الموضوعية ويبدأ - كما ينصح بارت - بالتفجير الموضوعى أولا بحثا عن علم الأشكال وانبثاقاته الداخلية الحميمة.

على أنه لا مفر من مراعاة المحورين الأفقى والاستبدالى عند تحليل النص الأدبى؛ ففى التقسيم الأفقى للشعر مثلا نقوم بوضع هيكل النظم وتوزيعه؛ أما فى النثر فإن الوحدة تبدأ من الفقرة إلى الفصل حتى تشمل الكتاب بأكمله، ويمكن رصد الروابط النحوية التى تصل ما بين هذه الوحدات؛ وخاصة تلك التى تعود إلى الأجزاء السابقة من النص؛ لكن ما هى مبادئ الفصل بينها؟ يلاحظ بعض الباحثين أن الإيقاع هو الذى يحدد مسافات الفصل فى الشعر، أما فى القصة فيمكن الاعتماد على منظور الشخصيات لتحديد الوحدات المختلفة وسنعود إلى هذه القضايا بمزيد من الشرح فى الفصول التالية.

وفيما يتصل بالمحور الاستبدالى فإن اختيار المؤلف لإنشاء عمل أدبى ما إنما هو نقطة الانطلاق فى دراسته؛ إذ إن اختيار جنس أدبى معين يؤثر على قواعد استخدام

---

(١) انظر:

Paginini, "La estructura literaria y el mitodo Critico. Trad., Madrid1976, P.109.

الرمز ، ولا شك أن علاقة المؤلف بالرمز تختلف من سياق إلى آخر ؛ لأن المعنى الذى يعزوه المؤلف إلى الواقع وقواعده الجمالية يختلف طبقا للجنس الذى يختار الأديب الإبداعى فيه من قصيدة إلى مسرحية مثلا ، ومن هنا فإن تحليل المستوى الاستبدالى ابتداء من الاختيار الأول للجنس الأدبى وجملة الاختيارات الفنية والأسلوبية الأخرى هو الذى يؤدى إلى اكتشاف قواعد الهياكل الدلالية التوليدية ويطلعنا على كيفية عبور المؤلف من الأفكار المجردة التى تتصل بقيمه الأخلاقية والجمالية إلى التجسيمات الأدبية وضروراتها وما تقتضيه من تحولات وانتقالات[1] .

تجاوز المستوى اللغوى:

إذا كان من الضرورى للباحث أن يميز بين عمليات التأليف التى تشمل الوحدات الصغرى من حروف ولواحق وكلمات ، والعمليات التى تتصل بمجموعات كبيرة من تلك الوحدات مثل الجمل والفقرات والفصول ؛ فإن هذا يقتضى منه أن يأخذ فى اعتباره دائما درجات وأبعاد التأليف بين الرموز مما لابد أن يتجاوز حدود المستوى اللغوى فى التحليل . فالعلاقات النحوية وحدها ليست كافية لتناول المجموعة الصغرى بل لا بد من اعتبار وظيفتها الأدبية والفنية ، أما بالنسبة لدراسة الوحدات الكبرى فقد اقترح بعض النقاد تحليل دوائر أربع تمثل العوامل الرئيسية للأدب الموضوعى سواء كان قصصيا أو مسرحيا وهى : الزمان والمكان والشخصيات والأشياء ؛ بحيث تصبح دراسة النظام الداخلى لكل من هذه العوالم وطريقة دخوله فى تكوين العوالم الأخرى محور التحليل على المستوى النحوى بالمعنى العام لهذه الكلمة .

ويلاحظ أن كلا من هذه العوالم ينتظم طبقا لأوضاع وإمكانات مختلفة ؛ فبالنسبة لعالم المكان مثلا قد ينتظم المعنى حول علاقة العمق أو مستويات القرب والبعد المسطحة أفقيا أو باتخاذ أبعاد وأوضاع أخرى ، كما أن التنظيم الزمنى قد يمضى فى أشكال وأوضاع مختلفة ، فهناك الزمن الدائرى والزمن اللاوقتى والزمن الخطى

---

(١) انظر :

- Maldavsky, D. "Teoría de literatura general" Buenos Aires1974. P.35.

المتسلسل ، فالأول يسود فى هذا النوع من الأعمال الأدبية التى تكرر تاريخا تعتبر بدايته هى أيضا نهايته ، بحيث تترك لدينا انطباعا قويا بأن التاريخ يعيد نفسه ، أما الزمن اللاوقتى فهو الذى يسود فى حكايات يبدو للوهلة الأولى أن لها ماضيا وحاضرا ومستقبلا ؛ لكن سرعان ما يتبين فى الواقع أن هذا مجرد عرض لتصور لا يخضع لعوامل الزمن ، ويعد النوع الثالث من التنظيم الزمنى وهو المتسلسل أكثر شيوعا ومرونة ؛ إذ يسمح ببدائل مختلفة على مستويات متعددة ؛ منها قلب الأوضاع الزمنية أو تنظيمها بطريقة مطردة فى التقدم أو التقهقر ؛ ويمكن أن نضع فى إطار هذا التصور الخطى للزمن ما درجت عليه بعض الأعمال الأدبية الحديثة من التركيز على اللحظة الخاطفة للتجربة الإنسانية التى تبدو وكأنها لمح البصر .

ونعود إلى جملة العوالم الأربع لنجد أنه من الضرورى أن تنتظم الشخصيات والأشياء فى سياق زمنى مكانى بحيث يصبح الفرق بينها أن بعضها فاعل للعمليات التاريخية وبعضها الآخر - وهى الأشياء فى معظم الأحوال - مفعول به ، وفى الوقت نفسه نجد أن الزمان والمكان يمثلان العامل الأساسى فى تحديد سياق الآثار الأدبية من حيث اشتمالها على معنى إنسانى ، وقد يتمثل الفرق بينهما فى أن المكان - بمعاونة الأشياء - ينزع إلى تحديد موقف ووضع شخص ما بينما نجد الزمان هو المحور الكامن فى الأحداث مما ينتهى بنا إلى وضع ثنائية جديدة بين هاتين المجموعتين[1] .

---

(١) انظر نفس المصدر السابق ص ١٠٨ .

شروط النقد البنائى

النقد والحقيقة:

إذا كانت علاقة النقد بالعمل الأدبى هى نفس علاقة المعنى بالشكل فمن المستحيل على النقد أن يزعم أن مهمته هى ترجمة العمل بشكل أوضح؛ إذ إنه لا يوجد ما هو أوضح من العمل نفسه، ولكن ما يمكن أن يقوم به النقد إنما هو توليد معنى معين اشتقاقا من الشكل الذى هو الأثر الأدبى نفسه، فالنقد يحل المعانى المزدوجة ويجعل نوعا من اللغة يسبح فوق اللغة الأولى للنص اعتمادا على ضرورة تماسك الرموز بينهما، فليس بوسع النقد أن يقول أى شيء يعن له، بالرغم من أن ما يضبط هدفه ليس هو الخوف الأخلاقى من الهذيان - إذ إن هناك آخرين يتولون هذه المهمة - وإنما لأنه يعلق على الكلمة وظيفة دالة تحتكم إلى قوانين المعنى الشكلية.

فأول شروط النقد هو اعتبار العمل كله دالا؛ إذ إن أية قواعد نحوية لا تشرح جميع الجمل فهى ناقصة، ولا يكمل أى نظام للمعنى وظيفته إن لم تعثر كل الكلمات فيه على وضعها ومكانها المفهوم، وإذا كان الكتاب عالما فإن الناقد يجرب أمامه ما سبق أن جربه الكاتب أمام العالم، أى أنه ينبغى أن يرى الاتجاه نفسه دون أن يتحول عمله إلى تجربة شخصية نظرا لأنه محكوم بقواعد الرمز ومنطق العمل نفسه. ومعيار القول النقدى إذن هو الدقة، مثله فى ذلك مثل الموسيقى، فالنوتة الدقيقة ليست هى النوتة الحقيقية؛ إذ إن حقيقة الغناء تتوقف على دقته التى تعتمد بدورها على قوانين التناغم، وهكذا فإن الناقد كى يقول الحقيقة لا بد أن يكون دقيقا فى محاولته لوصف الشروط الرمزية للعمل الأدبى، وهى شروط علمية يحاول علماء النفس والاجتماع بدورهم أن يقبضوا عليها، ولكن ميزة الناقد هى أنه لا يصر على رؤية الرمز حرفيا، بل يبحث عنه برمز آخر، وبهذا فهو لا يخنقه بالشرح، بل يبعثه

بخلق رمز آخر يحلق فوقه كاشفا عنه، أو على حد تعبير «كافكا» ليست مهمة الناقد أن يرى الحقيقة ولكن مهمته أن يخلقها[1].

منطقية النقد ولغويته:

من المفروض أن أى قصاص أو شاعر أو أديب يتحدث عن أشياء وظواهر لها وجودها الخارجي السابق على اللغة مهما كان مستوى الدوران الذى تفرضه عليه نظريته أو رؤيته الأدبية، فالعالم موجود والكاتب يتحدث عنه، هذا هو الأدب، أما موضوع النقد فهو شيء مختلف عن ذلك، فليس موضوعه العالم وإنما ما قيل عن هذا العالم، وعلى هذا فهو لغة من الدرجة الثانية، أى فى المصطلح النقدى الحديث «ما وراء اللغة» أو ميتا لغة، أو اللغة الشارحة؛ إذ إنه تناول لغوى لمعالجة لغوية أخرى، ومن هنا فإن النقد يعتمد على علاقتين:

- علاقة لغته بلغة المؤلف الذى يحلله.
- وعلاقة لغة هذا المؤلف المنقود بالعالم نفسه.

واحتكاك هاتين اللغتين هو الذى يولد شرارة النقد ويكشف عن شبهه الشديد بنوع آخر من النشاط الذهنى يعتمد على التمييز بين هذين النوعين من اللغة وهو المنطق. ويترتب على هذا أن النقد ليس سوى نوع مما وراء اللغة وأن مهمته لا تصبح حينئذ اكتشاف الحقائق بل بحث «الصلاحيات»؛ إذ إن اللغة لا توصف فى نفسها بأنها حقيقية أو زائفة وإنما صالحة أولا، وهى صالحة إذا كانت تمثل نظاما متماسكا من الرموز، والقواعد التى تكيف لغة الأدب لا تعتمد على مطابقتها للواقع - بالرغم من مزاعم الواقعية - وإنما لخضوعها لنظام الرموز الذى اتخذه المؤلف، ومهمة النقد هى اكتشاف هذا النظام ومدى تماسكه، وكما أن القضية المنطقية تنتهى إلى صلاحية النتيجة بغض النظر عن مدى صدق المقدمات فإن حسب النقد - عند هؤلاء البنائيين - أن يقوم بنفس هذا الدور، ولهذا فهو نقد صورى، وهو لا يبحث عن معنى العالم

---

(١) انظر:

Barthes Roland, "Critique et Vériti" Paris1966 Trad Barcelona1976,, P.76.

مثل الأدب وإنما يتناول القواعد الشكلية التى اتبعها أثر أدبى محدد لإضفاء معنى ما على هذا العالم، وليس من شأن النقد أن يكتشف الأدب ولا أن يزيد عليه وإنما حسبه أن يحلل نظمه، فهو لا يطرح أسئلة كونية ولا يثير مشاكل ميتافيزيقية وإنما يدرس كيفية طرح هذه الأسئلة وما يقدمه العمل الأدبى إجابةً عنها(١).

وإذا كانت اللغة هى المادة الأولية التى يستخدمها الكتاب فإن النقد الأدبى الذى ينحو إلى تكوين لون من المعرفة عن هذه الأعمال اللغوية من حقه ـ بل من واجبه ـ أن يرتكز على مقولات علم اللغة وأن يطلب منه أساسا الإجابة عن سؤال آخر هو: كيف صنع هذا العمل؟ أى أن العمل النقدى يرتبط مباشرة بالعمل اللغوى ولا يرتبط بالميدان الآخر الذى يحدده سؤال «ما هو الأدب؟».

ومن هنا يرى النقاد البنائيون أنه لا بد من عزل هذين المجالين وتحديد مصطلحاتهما بدقة؛ فالأدب أثر فنى ينتمى إلى عالم الفن، ولكنه إنتاج لعمل ما يفترض مادة أولية تم استخدامها فيه ووسائل فنية مارسها الصانع؛ وإذا كانت المادة الأولية تختلف بالضرورة عن الإنتاج الأخير فإن معرفة العمل والعلم بالمادة ليسا شيئا واحدا، وعلى هذا فإنه يمكن تعريف العمل الأدبى بأنه عمل لغوى من جانب وفنى من جانب آخر، أما النقد فهو يتصل أساسا باللغة وينتج مقالا لغويا يدور حول مقال لغوى آخر، فهو إذن يجيب بشكله وموضوعه عن السؤال التالى: ما هى اللغة؟ وابتداء من نص مكتوب يشرع فى قراءة معينة، لكن هذه القراءة لا تصبح شيئا قائما بذاته إلا عندما تتحول بدورها إلى نص مكتوب، وما يميز الناقد الأدبى عن غيره من نقاد الفنون الأخرى كالموسيقى والفنون التشكيلية هو أنه يستخدم نفس المادة التى يستخدمها المنتج الذى يحلل عمله، مما يتهدده بخطر الاختلاط والتشوش ويقتضى منه درجة عالية من اليقظة والتوتر وتحرير مقولاته ومصطلحاته بدقة وروح علمى أمين(٢).

---

(١) انظر:

Barthes, Roland, "Essais Critiques" Paris1964, Trad. Barcelona,304.

(٢) انظر:

Marcwerey, Pierre, "Problems di estructuralismo" Trad. Barcelona, 1972,P. 28 .

كيف نكتب:

يقول زعيم النقد البنائى إن الأدب ليس إلا أداة لا باعث لها ولا غرض، وعلى هذا فمن العبث أن يتجه التحليل النقدى إلى الإجابة عن سؤالى: لماذا، وإلى أين؟ فالكاتب مثل الصانع الماهر الذى يعكف على إبداع شىء ثمين دقيق معقد دون أن يعرف النموذج الذى يحتذيه أو الغرض الذى يبتغيه، وليس التساؤل عن سبب الكتابة إلا تجاوزا تقدميا عن موقف الملهمين اللاشعورى، ولكنه نوع من التقدم اليائس؛ إذ يمضى حيث لا جواب، ولو تركنا جانبا مسألة حاجة القراء أو نجاح الكاتب مما لا يعد سببا حقيقيا للكتابة بقدر ما هو تعلة لها فإن العملية الأدبية تخلو من السبب ومن الهدف معا، فهى عملية لا تبررها الممارسة ولا تغير منها فى شىء. فماذا يحدث إذن؟ هذا هو وجه التناقض فى الأمر؛ فهذه العملية تستنفذ فى «تكنيكها» ولا توجد إلا فى طريقتها، أما التساؤل القديم العقيم عن لماذا نكتب؟، فقد حل محله تساؤل آخر أحدث وأخصب هو كيف نكتب؟ وهو تساؤل يفتح أمامنا الطريق الذى كان مسدودا من قبل ويطلعنا على حقيقة مدهشة سبق لأحد كبار الأدباء وهو «كافكا» أن حدس بها عندما قال «إن كينونة الأدب ليست سوى فنيته وتكنيكه» وعندما تترجم هذه المقولة إلى المجال الدلالى نجد أن خاصية العمل الأدبى الكبرى لا تتمثل فى معانيه الخفية أو الظاهرة ـ فوداعا لنقد المصادر والأفكار ـ وإنما فى أشكال دلالته[1].

وإذا كان النقد البنائى يصر على مبدأ «أدبية الأدب» طبقا لنظرية الانبثاق ودراسة الأعمال فى نفسها وعزلها عن خالقها بقطع حبل السرة الذى كان يربطها به من جانب، وإغفال السياق الاجتماعى والتاريخى من جانب آخر؛ فإنه لا بد أن نؤكد سلامة الطابع الوقائى لهذه الإجراءات المؤقتة، على اعتبار أن النقد يصبح مثل العملية الجراحية التشريحية التى تقتضى النظافة التامة القصوى للمعدات الطبية؛ لكن لا مفر من أن نفترض خطوة تالية هى إعادة العروق الموصلة مرة أخرى بمصدرها وسياقها والخروج إلى الحياة، وعلى هذا فإن دراسة الأنظمة الرمزية التى يحتويها

(١) انظر المصدر السابق عن «بنية لغة الشعر» ص٢١١ تأليف: Barthes, Roland .

العمل واكتشاف بنيته يصبح شيئا جوهريا طالما أدى إلى تحليل المعانى الكامنة وراءها، أما إصرار بعض البنائيين على إعفاء النقد من هذه الخطوة الثانية واقتصاره على الخطوة الأولى فحسب فهو السبب فى كثير من الهجوم الذى يشن على البنائية واتهامها بالخلو من المعنى والعقم والشكلية، وهى تهم لا تصدق على النقد البنائى فى جملته؛ وإن أغرت بها بعض مبالغات دعاته.

طابع التحليل لا التقييم:

إذا التزمنا بدقة التعبير فلا بد أن نتحدث عن «التحليل» البنائى لا عن «النقد» البنائى؛ إذ إنه ليس من أهداف البنائية أن تصف عملا بالجودة وآخر بالرداءة؛ وإنما تحاول إبراز كيفية تركيبه والمعانى التى تكتسبها عناصره عندما تتآلف على هذا النحو؛ فالشكل الأدبى عند البنائية تجربة تبدأ بالنص وتنتهى معه؛ وكلما مضينا فى القراءة التحليلية تكشفت لنا أبنية العمل الأدبى. وإذا كانت مهمة التحليل الأدبى هى اكتشاف العناصر وعلاقاتها فإنها تخلو من المعنى قبل أن تتداخل به، ويبدأ معناها فى التوالد بقدر ما تدخل عناصرها فى علاقات متشابكة من خلال فاعلية البنية. وكما يقول «بارت» فإن التحليل البنائى قد يبدو شيئا هينا يسيرا إذا اقتصر على مجرد الثرثرة المسلية عن تصميم العمل الأدبى؛ لكنه كى يبحث عن البنية لا بد له أولا من أن يعرف المنطق ونماذجه؛ ولن يتمكن الباحث من الوصول إلى أدبية الأدب إلا بالاعتماد على نظرية متماسكة فى الرموز؛ ولكى يكون من حقه الدفاع عن التحليل المنبثق والتمسك به لا مفر له أن يعرف مسبقا ما هو التاريخ وما هو التحليل النفسى، أى أنه لكي يدعو إلى الاقتصار على العمل الفنى لا يمكنه أن يستغنى عن قاعدة عريضة من الثقافة «الأنثروبولوجية» العميقة.

وقد حاول أحد النقاد السخرية من موقف البنائيين التحليلى قائلا إنهم يهتمون بالأعمال الأدبية مثلما يهتم رجل بحسناء فيصر على أن يراها تحت أشعة «إكس»، والواقع أن هذا تحريف غليظ للعملية النقدية طبقا للتصور البنائى؛ إذ إنها عملية تسير فى خط متدرج منتظم، فالقراءة الأولى للنص لا تتجاوز مداعبته أو لمسه فحسب ـ إن تابعناه فى التشبيه ـ وهى تقع ضمن أنواع متعددة من القراءة، فبعضها إعلامى

توصيلى مباشر، والآخر تأويلى يحاول أن ينفتح على جملة المعانى المختلفة للنص، كما أن هناك القراءة الرمزية التى تحاول رصد شبكة الرموز ومعرفتها، ثم لماذا لا تكون هناك أيضا قراءة بالأشعة تحاول التقاط البنية الكامنة تحت الرمز والدلالة. وليست أنواع التحليل المختلفة سوى معايير متنوعة لفك «شفرة» العمل الفنى طبقا للمبادئ السيميولوجية التى نظمت العلاقة بين النص ومرسله ومتلقيه على أسس علمية سليمة.

ويرى بعض الباحثين أن تاريخ النقد الشكلى ـ وخاصة منذ عصر النهضة ـ كان يتمثل فى دراسة الأجناس الأدبية ومعرفة ماذا يجب أن تكون عليه المأساة أو الملهاة أو كوميديا الرعاة، وما هى الكلمات المناسبة لكل جنس أو الشخصيات الملائمة لكل نوع أو الأسلوب الصحيح فى العرض.

وهذا النوع من التحليل الشكلى يقتضى من الناقد أن يتعلم جملة من القواعد وأدوات النقد يعرض عليها الأعمال الأدبية ليعرف أولا ما هى وما إذا كانت نموذجا صحيحا لجنسها تولد اللذة الجمالية المفترضة فيها، أما كيف تتكون لدينا تلك «القوانين» فإن هذا يتصل بمكونات الأعمال نفسها ويستقى من الإلمام بأحداث الحياة وخصائص الشخصيات ومميزات الأساليب، لكن هذا النقد الشكلى لم يلبث أن تطور حتى انتهى إلى المرحلة البنائية التى تعتمد على التحليل الاستنتاجى وتنطلق من التوافقات بين الجزء والكل لاعتصار جميع إمكاناتهما[1].

غير أن عقد القرابة بين نقد الأجناس الأدبية التقليدى والنقد البنائى يُسقط من حسابه الأسس الفلسفية الجمالية للبنائية وكل ما اعتمدت عليه من مقولات واكتشافات علم اللغة الحديث وتجديداتها المنهجية الجذرية، ولعل هذا يعود إلى دقة التجربة البنائية فى النقد وتحولها إلى مجرد لعب شكلى إذا افتقدت الروح الخلاق الذى يضمن لممارسة المنهج قدرة فذة على العطاء.

---

(١) انظر:
Goodman, Paul, "The structure of literature" Chicago1968 Trad. Buenos Aires,1971, P.26.

مبادئ «فراى» فى النقد البنائى:

لعل أشهر محاولة لتطبيق النقد البنائى بالإنجليزية هى التى قام بها العالم الكندى «نورثروب فراى» فى كتابيه «تشريح النقد» و «البنية المرنة للعمل الأدبى»، وتعود أهميتهما إلى ما أثاراه من مشاكل نظرية جدلية بين بقية نقاد البنائية الأدبية وخاصة من المدرسة الفرنسيةُ التى تكاد تستأثر وحدها بالتنظير العميق الحر للفكر البنائى. ويمكن تلخيص مبادئ «فراى» فى النقاط التالية:

١ ـ لا بد للدراسات الأدبية من أن تتسم بنفس الجدية والدقة التى تتميز بها العلوم الأخرى، وإذا كان من حق النقد الأدبى أن يوجد فلا مفر من أن يعتمد على الاختبار العميق للأدب فى ظل إطار فكرى منبثق من الدراسة الاستقرائية للأدب نفسه؛ فالنقد يحتوى على عنصر علمى يميزه عن التطفل الأدبى من ناحية وعن الشروح المطولة الثرثارة من ناحية أخرى(١).

٢ ـ ونتيجةلهذا فلا بد من استبعاد أى حكم تقييمى على الآثار الأدبية، وهو يلح على تأكيد هذه الفكرة بصلابة شديدة، وإن كان من الممكن جعلها أكثر دقة على أساس تأجيل الأحكام التقيمية فى المراحل التحليلية.

٣ ـ إذا كانت الأعمال الأدبية تتكون من أنظمة محددة فليس فيها إذن أى مجال للصدفة ،و كما يحدث فى أى علم آخر فإن المبدأ الأساسى فى القفزة الاستنتاجية هو التماسك التام.

٤ ـ لا بد من التمييز بين دراسة حالة ما فى وضع خاص آنى شبه ثابت وبين دراسة التطور التاريخى فى زمن متتابع، والتحليل الأدبى يقتضى اقتطاع حالات شبه ثابتة من السياق التاريخى والبحث فيها عن نظام ما «وعندما يتناول الناقد عملا أدبيا فإن من الطبيعى للغاية أن يلجأ إلى تجميده وتجاهل حركته فى الزمن واعتباره تشكيلا من كلمات تتعاصر فى الوقت نفسه »(٢).

---

(١) انظر : Frye, Northrop "Anatomy of Criticism" NewYork,1967.P.7,16,76.

(٢) انظر : Frye, Northrop "Fables of Identity" New York,1956. P.21.

٥ - لا يحافظ النص الأدبى على علاقة «الإشارة» للعالم كما نفعل عادة فى أحاديثنا اليومية، ولكنه تمثيل لنفسه، وبهذا المعنى فإن الأدب يشبه الرياضة أكثر مما يشبه اللغة العادية، « فالمقال الأدبى لا يمكن أن يكون حقيقيا أو زائفا. ولكن قيمته تتوقف على مبادئه ذاتها، فالشاعر مثل عالم الرياضة لا يتوقف صدقه على الحقيقة الموصوفة ولكن على توافقه مع فروضه ومبادئه نفسها، فالأدب مثل الرياضة لغة فى نفسه ولا يمثل أية حقيقة، بالرغم من أنه قد يزودنا بما لا حصر له من الوسائل التى تعبر عن شتى الحقائق». ولهذا فإن النص الأدبى كثيرا ما يتسم بالتكرار ويدل على نفسه، فالرمز الشعرى يدل أساسا على نفسه ويشير إلى علاقته بالقصيدة، وإذا سئل أى شاعر عن معنى أى جزء من عمله فإن إجابته ينبغى أن تكون دائما: «معناه هو أنه عنصر من العمل».

٦ - يتم خلق الأدب ابتداء من الأدب نفسه، أى دون الاعتماد على الواقع المادى أو النفسى، وكل عمل أدبى إنما هو مصطلح متفق عليه، فلا يمكن صياغة قصيدة إلا بالاعتماد على قصائد أخرى ولا قصة إلا بالنظر إلى قصص أخرى، ولا تتأتى الرغبة فى الكتابة إلا من خلال تجربة سابقة مع الأدب، فالأدب لا يستمد قوته إلا من نفسه، وكل ما هو جديد فى الأدب ليس إلا مادة قديمة صيغت مرة أخرى بطريقة تقتضى تصنيفا جديدا.

ويترتب على جملة هذه المبادئ نتيجة خطيرة تعارضها المدرسة البنائية الفرنسية بشدة؛ وهى أن الأبنية التى تشكلها الظواهر الأدبية تبدو على نفس مستواها، أى أنها أبنية أو أشكال يمكن ملاحظتها مباشرة، وهذا على عكس ما انتهى إليه زعماء البنائية كما رأينا عند «ليفى ستراوس» مثلا عندما يؤكد أن المبدأ الأساسى هو أن فكرة البنية لا تشير إلى حقيقة تجريبية وإنما إلى نماذج تتألف طبقا لها.

وإذا كان «فراى» مثلا يعتقد أن كلا من الغابة والبحر يمثلان بنية أوليةفإن عامة البنائيين لا يوافقونه على ذلك، بل يذهبون إلى أن هاتين الظاهرتين الطبيعيتين يدلان على بنية تجريدية تتألف نتيجة لعملية عقليةوتنخرط فى سلك آخر مثل التقابل بين الثابت والمتحرك وما يؤدى إليه من موافقات

ومخالفات، فالاعتماد على مبدأ البنية الشكلية المباشرة يقود إلى العقم وينتهى إلى مجرد التصنيف المحدود[1]، وهذا ما تقع فيه عادة الدراسات الإنجليزية والأمريكية للأدب مما يثير حفيظة رعاة النقد الأيديولوجى خاصة الماركسيين الذين يرون أن تطبيق المقولات العقلية المنطقية على المجال الجمالى بهذه الطريقة يؤدى إلى العجز عن التقاط العناصر الحية النشيطة؛ وأنه عندما يعتبر الأدب مجرد خضوع لمنطق الرموز ويقتصر النقد على الجانب اللغوى فحسب فإن هذا يؤدى إلى فصلهما عن الحياة وانحصارهما فى قنوات شكلية فارغة، ويصبح نشاط الكاتب لونا من عبث التنويع والتأليف دون اعتبار للدلالات المتماسكة ولا اعتماد على الواقع الموضوعى، وبهذا يتحول الكاتب إلى مجرد صانع ماهر يقوم على تشكيل شىء معقد دون أن يدرى ـ كما لا يعنيه أن يدرى ـ لأى غرض يصلح هذا الشىء، وتصبح مسئوليته تجاه الشكل فحسب دون الالتزام بأى موقف إيجابى من الحياة والفن[2].

النقد البنائى عند الاشتراكيين:

لم يقف الاشتراكيون فى الشرق أو الغرب موقف المتفرج من التيار البنائى فى النقد الأدبى، بل تجاوزوا مرحلة نقد البنائية إلى محاولة حفر مجرى جديد لها ذى طابع أيديولوجى واضح، فانتفعوا بمقولاتها العلمية من ناحية وأسهموا فى إقامة نوع من التوازن الموضوعى الذى يقف فى وجه الإسراف الشكلى من ناحية أخرى، فإذا كان النقد «الرجعى» ـ على حد تعبيرهم ـ ينحو إلى إسقاط المضمون الأيديولوجى من حسابه بحجة الاعتماد على نظم الرمز اللغوى فإنهم يشيرون إلى ضرورة التعرض فى تحليل هذه النظم لمشكلة الدلالة، وينوهون فى هذا الصدد بما كتبه «ليفى ستراوس» نفسه عام ١٩٥٦ فى مقاله عن «البنية والجدلية» عندما قال:

---

(١) انظر:

Todorov. Tzvetan "Introduction a la Litterature Fantastique" Paris.1970, Trad, Buenos Aires1972. P.32.

(٢) انظر:

Nelson, Coutinho, "El Estructuralismo Y la meseria de la Razon" Trad. Madrid,1973. P.115.

«إن التحليل البنائى للأساطير ـ مثله فى ذلك مثل التحليل اللغوى ـ لا بد وأن يمس مباشرة موضوع المعنى» ؛ كما يرون أن الدراسة الوصفية البحتة لا يمكن أن تصل إلى المعنى الحقيقى التاريخى للظواهر التى تتناولها ؛ إذ إنها تغفل وضع أبنيتها فى نظام مقارن يكشف بطبيعته عن المؤشرات الدلالية الأساسية.

وعندما نقرأ عملا فنيا فإننا ـ حتى ولو لم ندرك بعد شبكة تصورات مؤلفه المعقدة ـ نفهم النص بشكل إجمالى ما دمنا نعرف اللغة التى كتب بها ؛ وفهم النص هكذا يعطينا فكرة موجزة عن بنيته الأيديولوجية مما يساعدنا على التقاط جوانب جديدة فى النص تعدل من حكمنا على أفكاره وتجعلنا نراجع جوانب أخرى فيه ؛ وعلى هذا فهناك علاقة متبادلة بين فهم دلالة كلمة منعزلة والدلالة الكاملة للبنية ؛ وعندما نستخدم لغة ما كوسيلة للاتصال فإن هناك سلسلة من الإشارات الدالة تمر أمامنا فى الزمن ؛ وكل إشارة منها لا تثير انتباهنا أكثر من مرة واحدة ، أما العمل الفنى فإن بنيته متكاملة مما يقتضى منا ضرورة العودة إلى التفاصيل التى كان يبدو فى الظاهر أنها قامت بوظيفتها فى التوصيل.

ومن هنا فإن الاشتراكيين يرون أن الدراسة اللغوية الصرفة للنص لا تكفى للكشف عن المعطيات التى يقدمها المؤلف فى عمله ولا تغطى المجال الدلالى له ، فبجانب البنية اللغوية لا بد أن نأخذ فى اعتبارنا بنية المضمون التى لا تتميز بطابعها اللغوى ، وإن كانت تتوقف على اللغة كوسيلة ، ولا يمكن أن نصل إلى بنية المضمون هذه عن طريق مجموعة من الملاحظات عن أفكار المؤلف ومعتقداته ، ومن هنا فلا بد من العثور على منهج دقيق يؤدى إلى الكشف عن الأبنية الأيديولوجية الفنية(١).
وقد سبق «جولدمان» غيره من الاشتراكيين فى الدعوة إلى نظرية البنائية التوليدية كما شرحنا فى غير هذا المكان ، وتعتبر أهم محاولة متماسكة تقف فى وجه الاتجاه اللغوى البحت السائد فى الدراسات البنائية حتى الآن.

وإذا كان الناقد الماركسى الكبير «لويس ألتوسر» قد وجه عنايته إلى الجانب

---

(١) انظر:

Lotman, J. M. "Sur la délimitation linguistique et littéraire de la notion de strutcure" La Haye1964, Trad. Buenos Aires1970, P.112.

الاقتصادي والفلسفي فى النظرية البنائية ، فإن له بعض الملاحظات الذكية العميقة عن صلة البنية بالوعى الحركى فى النقد المسرحى نستطيع أن نرى فيها نموذجا آخر لهذا التيار البنائى الاشتراكى ؛ وذلك عندما كتب تعليقا على إحدى القطع المسرحية يقول :

لا يمكن تفسير انفعال الجمهور أمام هذه المسرحية بحضور الحياة الشعبية فى تفاصيلها الدقيقة فحسب ؛ ولا بما يتضح فيها من بؤس الناس الذى لا يمنعهم من أن يعيشوا يوما تلو الآخر فى معاناة مستمرة لقدرهم المحتوم، ولا بما ينتقمون به لأنفسهم أحيانا من السخرية والضحك ومن التضامن فى بعض المواقف أو من الصمت فى معظم الأحيان، ولا بدراما الشخصيات نفسها ، وإنما يعود هذا الانفعال أساسا إلى تلقى الجمهور لبنية القطعة المسرحية ككل ومعناها العميق، هذه البنية لم تعرض فى أى مكان ولم تكن موضوعا لأى شرح أو قول مباشر فى المسرحية ، ولم تخرج أمامنا على هيئة تمثل أو أحدوثة ، ولكنها بالرغم من ذلك تكمن هناك ، وربما استطعنا أن نلتمسها فى علاقة زمن الشعب بزمن المسرحية مثلا والتوازن المفتقد والتبادل المستمر بينهما ، أو فى النقد الحقيقى للحظات التى تتسم بالمرارة وخيبة الأمل، فى هذه العلاقة الضمنية المحضة وهذا التوتر الذى قد يبدو خاليا من المعنى للوهلة الأولى ولكنه فى نهاية الأمر يعطى المسرحية قيمتها وإن لم يكن الجمهور على وعى به . فإذا أردنا أن نصل إلى قلب المسرحية رأينا أنه لا بد من البحث عن البنية «الديناميكية» لها ، وهى لا تتصل بالممثلين والشخصيات وعلاقاتهم بقدر ما تتمثل فى مظاهر الوعى الخاضعة لنوع من الاستلاب المؤقت من جانب وللظروف المحيطة بها من جانب آخر، فهى علاقة مجردة تتجاوز الشخصيات والحركات والأعمال بمجرد أن تمسها كعناصر فحسب، وتتمثل أولا فى أشكال الزمن المختلفة والصيغ الخارجية للأحداث الدرامية وانعدام التوازن بينهما[1] .

ويمضى بعض الباحثين فى المجال الذى افتتحه «ألثوسر» فينادون بضرورة دراسة أبنية الوعى الكامن خلف الأساليب المختلفة وتحليل العلاقة بين أشكالها والمستويات الاجتماعية التى تنبعث عنها ، ويرون أن تعدد المعنى فى كثير من اللغات ليس سوى مظهر للمفارقات التى تنجم عن احتكاك أنماط الوعى بين الطبقات المختلفة ؛ أى أن

(١) انظر : Althusser, Louis "Pour Marx" Trad. Mexico,1976, P.118.

الضمير الجماعى لفئة ما والملابسات المحيطة بها وما يشغلها من مشاكل واهتمامات تكتسب قوة مغناطيسية خاصة تجتذب بها الكلمات إلى مجال دلالى مختار من بين إمكانات أخرى متعددة.

وقد تساعدنا هذه الفكرة فى تفسير وتحليل «أسلوب المفارقات» الذى برع فى استخدامه توفيق الحكيم فى مسرحه مثلا، وتضع أيدينا على أساس نظرى صلب لهذه الوسيلة الفنية التى لا يجاريه فيها أحد، وأبعادها الاجتماعية، وأثرها فى تكوين المواقف المسرحية الناجحة، وخاصة عندما ترقى فوق مستوى المفارقات اللفظية التى قد تقوم عليها بعض المسرحيات فى اعتمادها على «سوء التفاهم» السطحى، وتتجاوز ذلك إلى مفارقات المواقف العميقة التى تكشف عن لون من الأبنية الطبقية، وتؤدى إلى الاحتكاك بين المستويات المختلفة، مما ينجم عنه نوع من الحوار الذكى الذى يرصد البنية الكلية للمجتمع، وخاصة عندما يمثل «حوارا للطبقات» يستمر فترة طويلة كاشفا عن نماذج خاصة بوعى كل منها وتركيبه النفسى والاجتماعى.

لغـة الشعـر

من رواد البنائية:

يعد الناقد الفرنسي الكبير «بول فاليرى» من رواد المنهج البنائى فى تحليل الشعر؛ إذ سبق فى العشرينيات من هذا القرن بوضع المبادئ التى لا تزال من محاور الدراسة الشعرية؛ فيقول مثلا « إن الأدب ليس إلا نوعا من الامتداد والتطبيق لبعض الخصائص اللغوية؛ ولا يمكن أن يكون شيئا آخر، فهو يستخدم مثلا الخصائص الصوتية والإمكانات الإيقاعية للكلام مما يغفله القول العادى المألوف، ولكن الأدب يصنفها وينظمها ويبنى عليها استعمالاته الفنية، كما ينمى الآثار التى تترتب على توافق الكلمات وتعارضها ويخلق منها أنظمة متبادلة تحث الروح على إنتاج نوع من التمثل الحى الذى يختلف عن اللغة العادية، وهذا هو مجال الصور الفنية التى تنفصم عن الاستخدامات اللغوية، والشاعر عندما يدفع بهذه الصور إلى التكاثر إنما يعود باللغة إلى مولدها الأول، وإذا نظرنا للأمر من بعد لأدركنا أن اللغة نفسها ليست سوى قمة الإبداع الأدبى والفنى لشعب من الشعوب، وأى عمل من هذا القبيل لا يعدو أن يكون استثمارا لإمكاناتها وتوفيقا لكلماتها وأنظمتها التى خلقت من قبل »[1].

ومن هنا فإنه يقترح نوعا من الدراسة التى تهدف إلى التحديد الدقيق والتنمية المتصلة لتأثيرات اللغة الأدبية، والبحث عن وجوه الإبداع فى التعبير والإيحاء التى تزيد من قدرة ونفاذ الكلمات، وما يوضع من شروط لتمييز اللغة العادية من اللغة

(١) انظر :

Valéry Paul, "Variété 1" Trad. Buenos Aires 1956, P.227.

الأدبية، وينحى باللائمة على مناهج الدراسة الأدبية التى لا تعلمنا سوى تاريخ حياة الشعراء ومدارسهم مما لا يشفى روح الباحث ويجعله يتساءل: أين جوهر الشعر فى كل هذا؟ وما الذى يمكن ملاحظته مباشرة فى النص وما ينتجه من استجابات؟ ويقول ساخرا: إنه سيظل هناك دائما متسع من الوقت لمعالجة حياة الشعراء وعواطفهم وآرائهم وصداقاتهم وعداواتهم ومماتهم، على أن نكون قد تقدمنا أولا بالقدر الكافى فى مجال معرفة أشعارهم واكتشاف أبنيتها الداخلية بحيث يصبح صوتنا وذكاؤنا وحساسيتنا موجهين لنفخ الحياة فى عملية الخلق نفسها واستحضارها بأقوى ما نستطيع.

ويرى أنه إذا كان النقد الحديث قد جنح إلى إغفال تحليل الاستعمالات اللغوية - الجريئة أحيانا والمتعسفة أحيانا أخرى - التى كانت تسمى فى البلاغة القديمة الوسائل البيانية من تشبيه واستعارة ومجاز وكناية - فإنه قد آن الأوان لكى ندرك الدور الرئيسى الذى تقوم به هذه الوسائل، لا فى الشعر التقليدى فحسب، وإنما فى هذا اللون من الشعر الدائم الذى يجلد الكلمات بسياطه ويجبرها على الإفضاء بمعانيها أو تغييرها أو تبديل قيمتها فى كل لحظة. ومن المؤسف أن أحدا لم يستأنف بعد هذا التحليل أو يبحث عن نظم اللغة الشعرية فى التبادل والإيحاء والخداع المقصود، وبقية الخصائص التى لم يتعرض لها إلا النحاة بشكل عفوى غامض مع أنها تكشف بوضوح عن العبقرية الهندسية للشاعر وقدرته على خلق أدوات للفكر تزيد رهافة ونفاذا من يوم لآخر؛ فالشاعر يتحرك - دون أن يدرك - فى نظام من العلاقات والتحولات الممكنة، ولا يتلقى أو يطارد منها إلا هذا التأثير العفوى الخاص الذى يتصل بحالة معينة من عملياته الداخلية الحميمة[1].

فالشعر عند «فاليرى» هو فن اللغة، وإذا كانت بعض أشكال التوفيق بين الكلمات تنتج من العواطف والانفعالات ما لا تنتجه أشكال أخرى فإن الفنان يعرف بتجربته الخاصة أن جميع الأشياء العادية فى العالم الخارجى والداخلى قد تكتسب فجأة نوعا من العلاقة الدقيقة التى لا يمكن تحديدها بأشكال حساسيتنا الخاصة؛ أى أن الأشياء والكائنات المعروفة - أو بعبارة أدق - الكلمات التى تمثلها تغير من قيمتها،

(١) راجع نفس المصدر السابق ص٣٢٨.

فهى تتداعى وتتآلف بأشكال تختلف عما هو معهود، وتتخذ أوضاعا موسقة تتبادل الرنين والتناغم فيما بينها، وبهذا فإن عالم الشعر يعد شديد الشبه بعالم الأحلام، ولعل ذكرياتنا عن الأحلام قد علمتنا أن وعينا قد يصبح نهبا لنوع من الوجود المشبع بأشياء وأشخاص يبدو أنها هى ما نعرفه نفسه أو يمكن أن نعرفه فى اليقظة، ولكن دلالتها وعلاقاتها وكيفية تنوعها وتبادلها تختلف جذريا عما نعرفه فى اليقظة، وتمثل لهذا ـ دون شك ـ لونا من المجاز أو الرموز تسبح فيه حساسيتنا و أحاسيسنا بنوع من الحرية التى تخرج عن نطاق المألوف، وبنفس الشكل تقريبا نجد أن الحالة الشعرية تقوم وتنمو فى نفوسنا ثم لا تلبث أن تنحل على الوتيرة نفسها.

وسنجد أن كثيرا من هذه الأفكار التى حدس بها «فاليرى» قد أصبحت بالذات موضوع التحليل البنائى للغة الشعر، وحسبه أن أثارها بهذا المنطق النقدى المرهف، كما أثار قضايا أخرى ليس بوسعنا الآن أن نتعرض لها، ويكفى أن نضرب مثلا عليها بالعلاقة بين الصوت والمعنى فى تركيب الكلمة، فلا بد أننا نذكر رأى «سوسيور» فى اعتباطية الرمز اللغوى، وهو ما يسلم به «فاليرى» لكنه ـ كناقد ـ لا ينسى أن يضيف قوله «وبالرغم من ذلك فإن مهمة الشعر هى أن يترك لدينا انطباعا قويا بالاتحاد العميق الذى لا تنفصم عراه بين الكلمة ومعناها» وهذه فكرة قريبة مما انتهى إليه «ليفى ستراوس» من العلاقة «بأثر رجعى» بين الكلمة ومدلولها.

بنية التعبير الشعرى

يتجه التحليل البنائى للشعر إلى التمييز بين نوعين من الشكل: الصوتى والدلالى، وقد يبدو هذا غريبا للوهلة الأولى، إلا أنه عند التحقيق نجد أن المستوى الدلالى له شكل وبنية أيضا، وهو يتغير باختلاف الصياغة الشعرية عند ترجمة الشعر إلى نثر مثلا، فالترجمة قد تحافظ على جوهر المعنى ولكنها لا مفر من أن تضيع صيغته وشكله، ولعل هذه الحقيقة هى التى انتبه إليها «مالارميه» الذى كان ـ كما يحكى عنه «فاليرى» ـ «يعمد إلى تمييز الشعر أساسا من النثر بالشكل الصوتى

الموسيقى من ناحية، وبما يمكن أن يسمى «شكل المعنى» من ناحية أخرى؛ أى بنية الدلالة بالتعبير المعاصر»[1].

وإذا كان كل شاعر يعبر عما يريد هو أن يقوله فلا ينبغى إذن أن يشبه أحدا آخر، ولكن إذا كان ما يعبر عنه إنما هو شىء شخصى فإن طريقة التعبير لا تنتمى إليه بصفة خاصة بل تنتمى من الوجهة الكيفية إلى جنس أدبى معين ومن الوجهة الكمية إلى فترة زمنية محددة.

ولو كنا نعنى باللغة مجرد مجموعة من الكلمات لم تكن هناك لغة شعرية خاصة، أما لو كنا نعنى باللغة الشعرية تراكيب مكونة من كلمات ومصنوعة بأنساق معينة فلا شك إذن من وجود لغة شعرية لا تتميز عما سواها بمضمونها وإنما ببنيتها.

وكثيرا ما يقال إن جوهر الشعر هو تمثيل العواطف، فما مدى صدق هذه القضية على ضوء المنهج البنائى؟ أول ما يلاحظ فى هذا الصدد هو أن تمثيل العواطف قد يقوم خارج اللغة، ولهذا كان «هيجل» يقول: «بما أن الكلمات نفسها ليست سوى رموز تمثل أحوالا خارجية فلا ينبغى البحث عن أصل لغة الشعر فى اختيار الكلمات ولا فى طريقة نظمها ولا فى صورتها وإيقاعها، وإنما فى كيفية تمثيلها وتصويرها للأشياء»؛ على أن كيفية تمثيلها للأشياء هذه تعتمد على وسائل لغوية، والتمثيل العاطفى ليس شيئا قاصرا على الشعر، فهناك فنون أخرى تؤديه؛ والطبيعة نفسها أحيانا كفيلة بالقيام به، وهذا ما يجعل كلمة الشعر قابلة لأن تمتد فتشمل الحياة والأشياء نفسها؛ وما يبرر عبارات شائعة مثل: «جلسة شاعرية» أو «منظر شاعرى» ولكن لا شك أن القصيدة هى أقوى عوامل التحريك الشعرى وأكثر الأدوات قدرة على إثارة وعى أو حالة شعرية، وما نسميه قصيدة إنما هو فن لغوى لإنتاج نوع من الوعى لا تثيره فينا مشاهدة العالم اليومية. وإذا كان كل عمل جمالى له مذاقه الخاص فإن مهمة الناقد هى التماس الخصائص التى تشير إلى هذا المذاق، مستثيرا فى بعض الأحيان حالات الشجن الحنون أو الغربة الموحشة أو الشوق المتقد أو العظمة المهيبة؛ لكن لا ينبغى لهذه الأفكار التحليلية أن تخفى عنا طبيعة هذا المذاق نفسه أو هذا المناخ

---

(١) انظر: Cohen, Jean "Estrutcure del Lenguaje Poetico Trad. Madrid,1973,P.148.

الذى لا يقبل الترجمة والذى لا يمكن إدراك ملامحه إلا بشكله الأصلى المتوحد مهما جهدنا فى الأوصاف والنعوت التى لا تنجح إلا فى شىء واحد هو إثارة لون شبيه بهذا المذاق لدى من يستطيع الإحساس به؛ فشعر اللغة بنية توازى شعر الحياة وتفجرها؛ وليس النقد سوى محاولة ـ قد تخفق أحيانا ـ لتحليل هذه البنية ووصف الآثار المترتبة على هذا الانفجار(١).

أما معالم بنية الشعر الحديث فهذا ما ستدور حوله الفقرات التالية، وحسبنا الآن أن نشير إلى محاولة رائدة أخرى قام بها الناقد الألمانى «هوجو فريدريش» لتركيز عناصرها فى سطور قليلة تتمثل فيها الخطوط العريضة له؛ ومن أهمها نزعته إلى كشف العوالم الباطنية بطريقة محايدة بدلا من التعبير المباشر عن العواطف، واعتماده على الخيال المغرق بدلا من الواقع، وتفتيته للعالم بدلا من تقديمه فى وحدة متماسكة، وإدماج الأضداد، والفوضى، والولع بالغموض وسحر الكلمات فى ذاتها، دون أن يكف عن تناول الأمور أحيانا بطريقة باردة شبيهة بالتحليلات الرياضية تهدف إلى جعل الأشياء المألوفة غريبة؛ ويرى الناقد أن هذه هى البنية نفسها التى نجدها فى نظرية «بودلير» الشعرية، وفى أشعار كل من «رامبو» و «مالارميه» وبقية الشعراء المعارضين، كما يلاحظ أن هذه البنية ما زالت قائمة وإن تعرضت لبعض التعديلات أو الإكمالات، ثم يركز على خاصية معينة فى الشعر الحديث تتمثل فى رفضه للنظام الموضوعى المنطقى أو العاطفى، وقد يصل هذا الرفض إلى كسر الأنظمة النحوية فى سبيل تفجير الطاقات السحرية الصوتية للكلمات، فيخضع الشعر لمفاهيم تفرضها دفقات الكلمات نفسها؛ إذ يستحيل الوصول إليها بطريقة تأملية، لأنها مفاهيم فذة تقع على حافة الأشياء المفهومة أو تسقط أحيانا فى هوة الغموض(٢).

---

(١) انظر نفس المصدر السابق ص٢٠٣.

(٢) انظر :

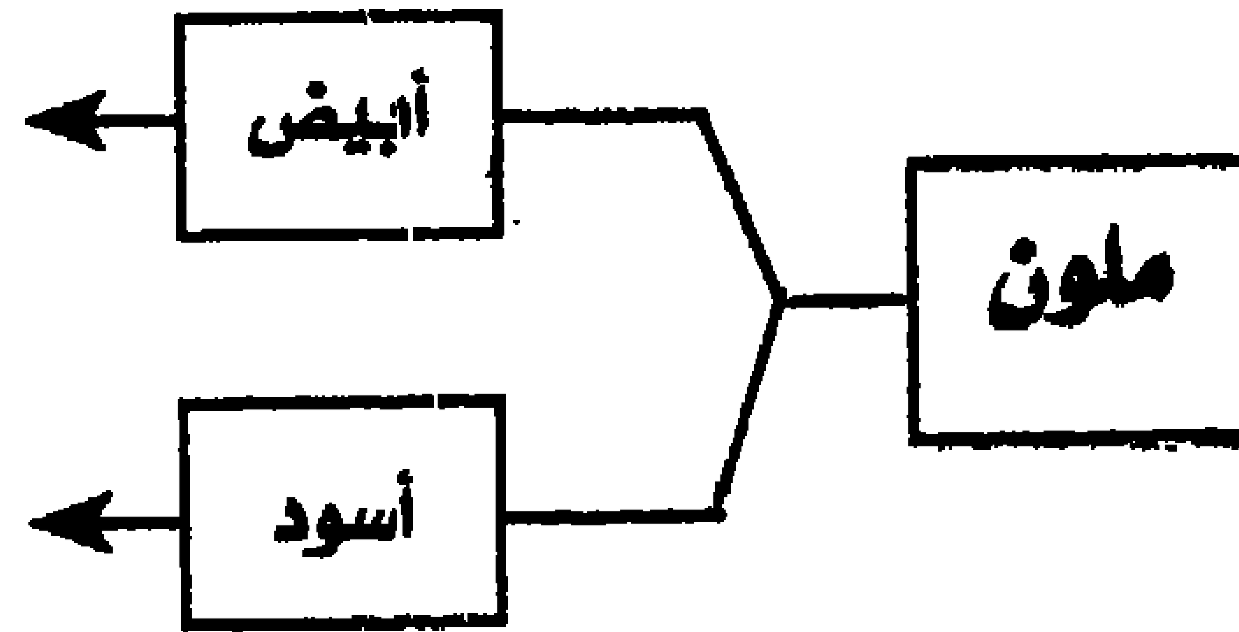
Friedrich, Hugo, "Die Struktur Der Modern Lyrik". Trad. Barcelona1959, P.37,77.

وانظر كذلك ترجمته العربية التى قام بها الدكتور عبد الغفار مكاوى بعنوان «ثورة الشعر الحديث». القاهرة سنة ١٩٧٢.

الاستعارة المركزة مصفاة البنية:

عندما نرفع أعيننا من فوق صفحة قرأنا فيها قصيدة جميلة فإن روحنا ـ التى قد تختبئ خلف نظرة مبهمة ممتدة ـ تستمتع بشعور من الاكتمال الذى تولده فينا الأشياء التامة، وذلك لأن القصيدة تعتبر تامة ومغلقة على وحدتها كلما استخدمت مبادئها الأولى فى نوع من التنامى والتقدم المتناسق، فهى لا تقترح علينا شيئا غير ضرورى، بل تقودنا بصواب وإحكام إلى هدفها من خلال طريق يتم فيه حساب كل شىء حتى التردد واللبس والغموض.

وفى مجال الشعر التصويرى المعاصر فإن خاصية الوحدة والتناسق هذه تخضع للتحليل المنطقى الدقيق، حتى ولو لم نستطع أن نقبض بأيدينا على الإحساس الجمالى فى شموله الوجودى، فإذا انطلقنا من تحليلات «جريماس» فى الدلالة البنائية رأينا أن المعنى اللغوى ينجم من تركيب كلمتين مختلفتين على طول محور دلالى واحد؛ فمثلا يعتمد كل من «أبيض» و «أسود» على محور دلالى هو «اللون» ويساعدنا هذا الهيكل على تحديد الفروق المميزة فى مادة كانت فى بادئ الأمر مشوشة مختلطة، ويمكن تمثيل هذا الشكل نفسه برسم يوضح توالى العناصر وتفرعها على الوجه التالى:

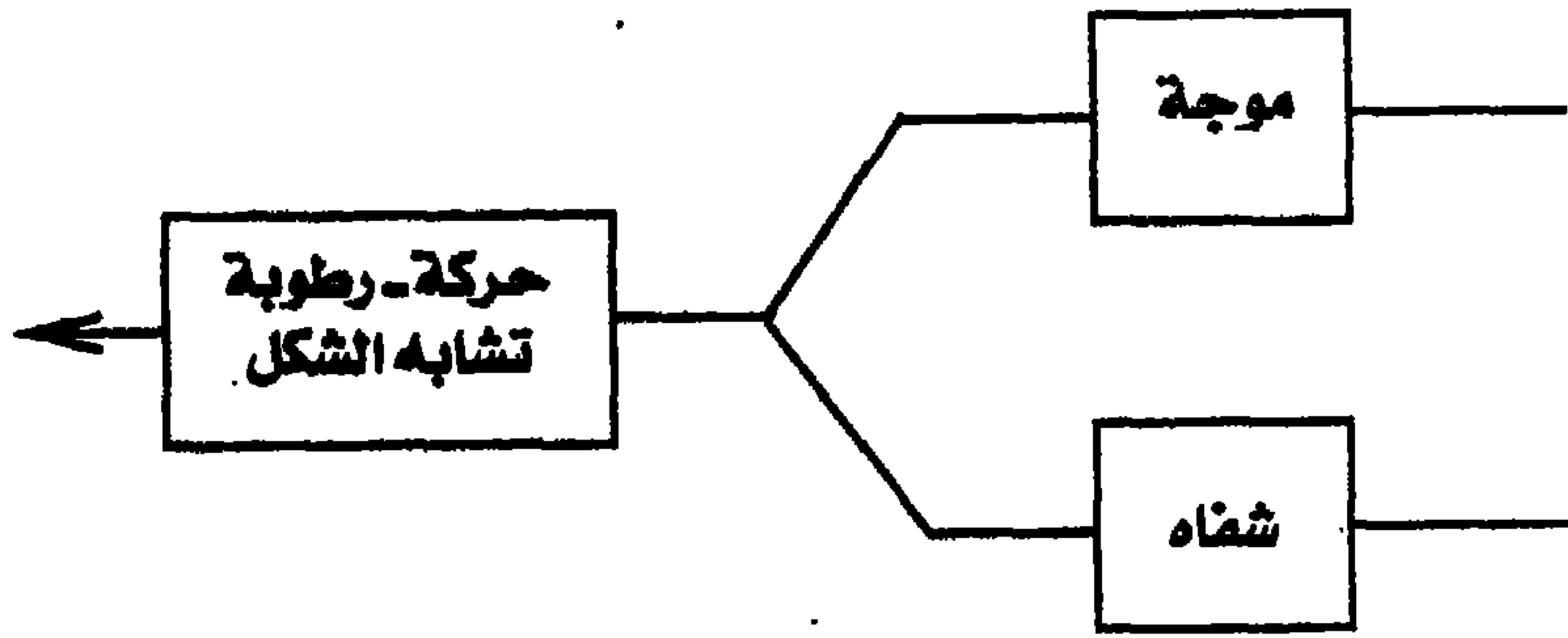


مما يستلفت النظر إلى حقيقة أساسية وهى أن الكلمات المتقابلة متشابهة ـ من حيث إنها ملونة ـ ومختلفة فى الوقت نفسه؛ حيث إن أحدها أبيض والآخر أسود، ومن هنا نرى أن نواة الدلالة تكمن فى هذه النقطة الثلاثية التى يلتقى فيها الشبيه بما يخالفه ويشبهه معا، وعندما ندرس الاستعارة كصورة منعزلة نجد أنها تعتمد على علاقة التشابه بين شيئين مختلفين؛ ولنقرأ هذه الصورة للشاعر الفرنسى «ديبريه»:

في ذروة كل مـــــوجـــــة

تنفـــــرج شـــــفـــــتـــــاك

لنجد أن الشاعر يجمع بين شيئين مختلفين تربطهما علاقات متعددة يمكن تمثيلها على النحو التالي :



فقارئ الاستعارة [1] يجد نفسه للوهلة الأولى أمام عناصر مختلفة وعليه أن يقيم الوحدة الخفية بينها ، وعقدة الشكل هي أيضا النقطة الثلاثية ؛ إلا أن الاتجاه هذه المرة عكس الرمز اللغوي تماما ، فالرمز الاستعاري يقوم بوظيفته من خلال منظور إجمالي لا تحليلي ، وإذا كان الرمز اللغوي ينمو في اتجاه المعرفة والتقدم والفروق المميزة فإن الاستعارة تغفل الفوارق وتعود إلى الوحدة وتتقهقر نحو منطقة اللامبالاة الأساسية المطمئنة ، حيث تكمن الأسباب العميقة لخواصها التي تؤدي الإشباع الفني .

هذا بالنسبة للاستعارة المنفردة ، على أن القصيدة في كثير من الأحيان لا تعدو أن تكون استعارة مطولة أو مجموعة منتظمة من الاستعارات التي تخضع لقوانين تركيبية صارمة ؛ ومن هنا يمكن القول بأن «الميكانيزم» المنطقي للاستعارة يتمثل في البحث عن التقاطعات في المجال القياسي ؛ وهو مجال يعرفه الشعراء بالحدس ويمثل نوعا من «الكود» أو الشفرة التي تتوقف قيمة الاكتشافات فيها على مدى جوهرية

(١) يلاحظ أن مفهوم الاستعارة في البلاغة الغربية قد يشمل ما يسمى عندنا بالتشبيه البليغ . وإن كان الغالب عليه ـ كما هي الحال لدينا ـ حذف المشبه ، ولكن المثل المحلل هنا من النوع الأول .

العناصر المشتركة؛ مما يمثل نوعا من «مصفاة البنية» فى الصورة الشعرية ويؤدى إلى ترابطها بشكل محكم؛ فإذا وصلنا إلى إقامة القنطرة الأساسية التى تصل بينها كنا ملزمين بالعبور عليها؛ إذ إنها تصبح حينئذ مثل الصراط المستقيم الذى لا يقبل انحرافا ولا يسمح بأى تردد[1].

الصورة وبنية الشعر:

ينطلق النقاد عادة من مبدأ عام؛ إذ يفترضون أن كل قصيدة لها معنى عام، ويتصورون مهمتهم على أنها اكتشاف هذا المعنى؛ فإذا قرءوا لأحد الشعراء بيتا يقول:

فوق السطح الهادئ تدرج الحمائم

أدركوا من قرائن القصيدة أنه يعنى بالسطح البحر وبالحمائم المراكب وهم على حق فى ذلك فمن يفهم غير هذا يخون الشاعر؛ لكن هذا المعنى - انسياب المراكب فوق الماء الهادئ - ليس شعريا فى حد ذاته، بدليل أننا يمكن أن نؤديه بعبارة نثرية عادية كما فعلنا، ويبدأ الشعر فى اللحظة التى نسمى فيها البحر سطحا والمراكب حمائم، عندئذ يحدث اعتداء وجرح لشفرة اللغة، أى انحراف عن الاستخدام العادى، هذا الانحراف هو الذى كانت تسميه البلاغة القديمة استعارة أو مجازا، وهو وحده الآن الموضوع الحقيقى لدراسة الشعر.

فليست الصورة الشعرية حلى زائفة، بل إنها جوهر فن الشعر، فهى التى تحرر الطاقة الشعرية الكامنة فى العالم والتى يحتفظ بها النثر أسيرة لديه، وهذا ما انتبه إليه «فاليرى» فى تحليله السابق وقوله: إن الانحرافات والعلل من جانب، والاستعارات والمجاز والصور من جانب آخر ليست مجرد تفصيلات ولا حلى تزين الشعر حينا ويمكن الاستغناء عنها حينا آخر، بل هى خصائص الشعر الجوهرى، وليس المضمون هو سبب الشكل الشعرى، بل هو نتيجة من نتائجه.

---

(١) انظر:

Edelin, Francia "Campo analogico Y estructura narrativa. Analisis estructurel del Texto Politico" Trad. Buenos Aires 1973, P.28.

فبنية المعنى فى الشعر إذن تتولد من صوره، وتحليل هذه الصور هو ما ورثه علم الأسلوب الحديث فى الغرب عن علم البلاغة، أما عندنا فى العالم العربى فما زال هناك انفصام شديد فى جبهة النقد الأدبى، فمن يلجئون إلى التحليل البلاغى عاجزون عن القرب من المصطلحات والمفاهيم الحديثة، وهم لذلك يعكفون على تقليد الأقدمين دون وعى حقيقى بما يقولون، ودون إدراك لدور جزئيات الصور فى تركيب الشعر، فيقفون عندها بابتسار وفقر شديدين، ومن يستخدمون مقولات الشعر الحديث يهربون من التحليل الدقيق للصور ويكتفون بالمصطلحات العامة المبهمة، وتبدو صلتهم بالتراث القديم مبتوتة تعتمد على سوء الظن أو الجهل مما يجعلهم عاجزين عن خلق تيار استمرارى مجدد يستثمر العناصر القائمة ويضعها فى قلب المصطلح الحديث بجهد تنظيرى رشيد، ولن يتأتى هذا إلا إذا بعث لدينا علم الأسلوب على أسس لغوية وفلسفية جديدة.

ولكى نقرب من دراسة الصورة فى الشعر ينبغى أن نستحضر بعض خصائصها العامة وهى:

ـ تتميز الصور بأن كلماتها محددة فى معظم الأحيان، وتقوم فيها علاقة متبادلة بين أشياء مخلوقة، وغالبا ما تنتمى إلى عناصر طبيعية، وإذا كان من الممكن لبعض هذه الكلمات أن تمس شعورا ما فإن الصورة تصبح أشد حساسية كلما تعلقت بشعور جوهرى لدى الإنسان.

ـ تثير الخيال وتدفعه إلى تصورات عينية قد تنتهى إلى درجة كبيرة من التركيب والتعقيد، إلا أنها ينبغى أن تعطى إحساسا بما هو ممكن، وأن شيئا من الرهافة والدقة ونفاذ البصيرة كفيل بأن يضمن القدرة على تمثيلها.

ـ تطلق الذهن نحو آفاق عليا من الحرية والتحديد والتماس المتعة القصوى فى استخدام الملكات التى لم يسبق للغة العقلية تحريرها على الإطلاق.

ـ تسمح بتواكب الإحساس بما هو عفوى عابر وجوهرى دائم فى الوقت نفسه، ويتجاوز عندها الشعور بالزمان والمكان، وكلما كانت فريدة غير مألوفة أصبحت أشد فعالية وقدرة على تعديد مسطحات العروض الذهنية وإعطاء أبعاد جديدة لما يتسنى للإنسان أن يسيطر عليه.

ـ قد لا تتضح الصور الشعرية ـ بل لا تفهم أحيانا ـ إلا على أساس بعض التجارب وبعد قليل من ملاحظة العالم، فهناك بعض الصور الدقيقة التى تظل غامضة على من لم يمارس الاحتكاك ببعض مشاهد وظواهر الطبيعة، إلا أن لغة الشعر لحسن الحظ لا تقبل سوى التعبيرات القابلة للتوصيل، ولا يخطئ كبار الشعراء عادة فى هذا الصدد.

ـ ليست الصورة مجرد نتيجة لحساسية الشاعر، بل هى القصيدة نفسها وقد تم بيانها ابتداء من الأشياء، إنها حركة الأشياء والكائنات التى تحاول التوحيد بين ثقل الأعماق الزاخرة واستقرار التيار الذائب(١).

وظيفة الصورة:

وهناك فكرة شائعة ولكنها غير دقيقة عن وظيفة الصورة فى الشعر، فكثيرا ما يردد النقاد أن تجسيد الأشياء المجردة والعبور من الأمر المعنوى إلى الشيء المحسوس هو محور الصور الشعرية، بيد أن الدراسة المتأنية للشعر تكشف عن نتيجة مخالفة لذلك، فكثير من الاستعارات تضع شيئا حسيا محددا محل شيء آخر مثله، وخاصة فيما يتصل بمجال الألوان، فعندما نجد صورا مثل «الشعر الأزرق» و«العيون الشقراء» و «السماء الخضراء» ندرك أنها بدائل حسية عن عناصر حسية أيضا، كما ندرك أن كلمات الألوان هنا لا تحيل إلى الألوان ذاتها أو تحيل إليها فى اللحظة الأولى فحسب، أما فى اللحظة الثانية فإن اللون نفسه يتحول إلى «دال» يؤدى دلالة ثانية ذات طبيعة وجدانية، وعندما يقول شاعر آخر «ملائكة زرق» فلا توجد هناك أية صورة يستحيل تصورها، وإنما هى عملية استثارة لحالة وجدانية لا يمكن الوصول إليها بطريقة أخرى، فالشاعر لا يحاول أن «يرسم»، وليس الشعر «رسما» ولا البيت «نغما موسيقيا»، ولكن محور الاستعارة والصورة فى الشعر هو تجاوز اللغة الدلالية

(١) انظر:

Ménard. René. "Image e idioma da la Poesia" Analisis estructural dil texto Poetico. Trad. Buenos Aires1973, P.11-12.

إلى اللغة الإيحائية، وهو عبور يتم عن طريق الالتفاف خلف كلمة تفقد معناها على مستوى لغوى أول لتكتسبه على مستوى آخر، وتؤدى بهذا دلالة ثانية لا يتيسر أداؤها على المستوى الأول(١).

فإذا كانت القصيدة استعارة كبرى، وإذا كانت كل صورها وأدواتها الشعرية تعتمد على تغيير المعنى وتصحيح الانحراف المقصود فما هى وظيفة كل ذلك؟ لماذا تقوم بتغيير المعنى ولا تسمى الأشياء بأسمائها؟ لماذا يتحدث الشاعر عن «المنجل الذهبى» الذى يحصد النجوم ويقصد القمر؟

والإجابة عن هذه التساؤلات تكمن فى التناقض أو التنافر القائم بين المعنيين: المعنى الفكرى والمعنى الإيحائى العاطفى، فكلاهما لا يتعايش مع الآخر فى نفس الوعى والضمير؛ وليس بوسع الدال أن يؤدى دلالتين متنافرتين فى الوقت نفسه، ولهذا فإن الشعر يقوم بما أطلق عليه «حركة الالتفاف»، يقطع الحبل الأصلى الذى يصل الدال ليجعل من الممكن تشغيل النظام الجديد، وبهذا فإن الشعر ليس مجرد شىء مختلف عن النثر بل هو ضد النثر، وليست الاستعارة مجرد تغيير فى المعنى ولكنها مسخ له و«سخط» لمعالمه، فالكلمة الشعرية تتضمن موت اللغة وبعثها فى آن واحد. وليس بوسع الشاعر أن يسمى الأشياء بأسمائها ولا أن يقول «قمرا» وحسب؛ لأن هذه الكلمة تثير فينا وفى ضمائرنا حالة باردة محايدة، ولكنها كى تثير صورة وجدانية لا بد أن تلجأ إلى الحيلة الشعرية؛ إلى انتهاك قوانين اللغة العادية، ولا بد للشاعر إذن أن يقول عن القمر إنه «منجل ذهبى فى حقل النجوم» فيبتعد عن قوانين اللغة التى لا تسمح عادة بتلاقى هذه الكلمات على هذا الشكل ليؤدى وظيفته الشعرية الحميمة.

أنماط الصور:

ويقدم «فراى» طبقا لنظريته فى «الأنماط العليا» التى تتكرر فى الصور الشعرية وتضمن للقصائد نوعا من الوحدة والتماسك من جانب ولونا من «شجرة الأنساب»

---

(١) انظر المصدر السابق عن «بنية لغة الشعر» ص ٢١١ تأليف: Cohen, Jean

التى تكشف عن الوشائج التى تربطها بغيرها من القصائد من جانب آخر؛ يقدم تصورا طريفا عن بنية الصور التى كان يتألف منها الشعر خلال العصور الوسطى وعصر النهضة، حيث ينتظم الواقع على أربعة مستويات: ففى القمة توجد السماء وهى مقر العرش الإلهى، وتقوم فى المستوى التالى لها الحياة الإنسانية الأولى وما يمثلها من الطهر البدائى الذى نجده فى جنة آدم وفى العصر الذهبى الدينى طبقا للمعتقدات الغربية فى العصور الوسطى، ومن تحت هذا المستوى نجد العالم المادى الطبيعى الذى يعتبر عالما سفليا هابطا بالنسبة للنظرية الدينية المسيحية، ويقوم فيه الإنسان الذى ينتمى إليه، وفى القاع نجد عالم الذهب والموت والفساد. هذه هى رؤية الواقع فى شكلها المحافظ التى تجعل الإنسان خاضعا لجدلية السلوك الأخلاقى وما يترتب عليه من رفعة أو هبوط، ولم تكن هذه رؤية شعرية فحسب بل كان هناك ما يوازيها فى الدين والعلوم، وإن كان قد قدر لها أن تعيش فى الشعر مدة أطول مما عاشت فى الفلسفة والعلم[1]. ويروق لنا أن نتساءل بهذه المناسبة: ما هى رؤية الشاعر العربى للعالم، وما مدى ارتباطها بالمقولات الإسلامية والتصورات العلمية؟ وإذا كانت الإجابة التفصيلية عن هذا التساؤل تقتضى دراسة مطولة إلا أننى أعتقد مبدئيا أن هناك ثلاثة أشكال لهذه الرؤية، أولها هو الرؤية الفردية النموذجية كما تتجلى عند المتنبى، وثانيها الرؤية المأساوية كما نجدها عند أبى العلاء، وثالثها الرؤية الحلولية ويمثلها ابن عربى.

أما تحليل عناصر هذه الرؤى وارتباطاتها الميتافيزيقية والوجودية فهو ما نرجو أن نقوم به فى دراسة لاحقة إن شاء الله؛ وحسبنا أن نشير إلى أن دراسة الصورة الشعرية تبدأ من التركيب الأسلوبى لتصل إلى التصور الفلسفى والأبنية ذات الأنماط العليا على حد تعبير «فراى»؛ وتحاول اكتشاف النماذج الكامنة تحت جميع الصور الشعرية؛ وينحو هذا الناقد نفسه إلى حصرها فى نموذجين هما النموذج الدائرى والنموذج الجدلى، فالنوع الأول مثل دورة الطبيعة وجريان الليل والنهار وفصول العام وحركة المياه من البحر إلى المطر والأجيال البشرية، وتنتمى إليه معظم الصور التى تتخلل الأدب وتمثل عموده الفقرى، أما النوع الآخر فيعتمد على انقسام العالم وتقابل عناصره الثنائية، مثل التقابل بين الجنة والنار فى الأديان، وبين حالتى البراءة

(١) انظر:
Frye, Northerop, "La estructure irreflexible de la obra Literaria" Trad. Madrid1976, P.240.

والتجربة لدى كثير من الفنانين ؛ مما يؤدى إلى إدخال العنصر الجدلى فى الأخيلة الأدبية(١).

الحكاية والبنية الشعرية:

يعتبر الشعر من حالات اللغة المتطرفة ؛ إذ لا يعتمد على حكاية شيء ما ؛ وخاصة الشعر الحديث الذى لا يستخدم القصة عادة ؛ وإذا استخدمها ترك لدى القارئ إحساسا حادا بأنه قد وصل متأخرا إلى الحلقة التى تروى فيها القصة ؛ فكثيرا ما نشعر عندما نشرع فى قراءة قصيدة حديثة تستعير هيكل القصة بأننا على وشك أن نسأل ؛ ماذا حدث قبل أن أحضر ؛ فليس فى مقدور الشاعر أن يشرح لأنه يعتمد على الإشارة المكثفة ؛ ولا أن يسهب لأنه يفقد حينئذ طابعه الرمزى العميق، وهو لذلك كثيرا ما يعمد إلى تفادى هيكل القصة فى الشعر اعتمادا على تركيب الوسائل الصورية الأخرى الكفيلة بخلق التوتر ومن أهمها الاستعارة، وعلى هذا فإن الأبنية القصصية تصبح لونا من الشوائب وعدم النقاء الذى يصيب الشعر أحيانا، إنها بقية من الكتابة النثرية التى تترسب فيه وتدل على أن السدود التى تقوم بينه وبين النثر ليست محكمة دائما. ويمكننا لدراسة هذه الترسبيات استخدام الوسائل التحليلية الفنية نفسها التى نستخدمها للكشف عن الأبنية القصصية فى النثر، مع أن وجودها فى الشعر غالبا ما يضفى عليها طابعا آخر ؛ إذ يجعلها مختلفة عن الحكاية النثرية بصفة عامة. ومن هنا فلا يمكن أن تكون تامة التكوين بنفس القوانين القصصية.

وأهم الفروق التى تترتب على اختلاف الأبنية الشعرية عن القصصية هو أن منهج التحليل فى كل منهما يتميز باتجاه مضاد للآخر، فالتحليل البنائى للشعر يسير فى اتجاه رأسى من السطح إلى العمق، أما تحليل القصص والأساطير فيسير فى اتجاه أفقى عرضى، ويمكن اعتبار كل عمل شعرى بصفة منعزلة عن غيره والعثور فيه نفسه على تنويعاته التى تنتظم طبقا لهذا المحور الرأسى ؛ إذ إنه يتكون من مستويات متراكبة: الصوتى والنحوى والدلالى والجمالى ؛ بينما نجد أنه من الضرورى تفسير الأبنية القصصية والأسطورية على المستوى الدلالى العريض فحسب، ومن هنا فإن

---

(١) انظر نفس المصدر السابق ص١٤٤.

نظام التنويعات الذى لا غنى عنه في أى تحليل بنائى يتوافر لدينا من تجمع الروايات المختلفة ومستويات الأحداث ورؤى الشخصيات على المستوى الدلالى فحسب. وعلى أية حال فإن هذا التمييز يعود كذلك إلى مقتضيات عملية تفرض على التحليل البنائى القصصى أن يستبعد بعض الأسس اللغوية ذات الوظائف الثانوية فيه، بينما تعتبر أولية عند التحليل النقدى للشعر ولغته، وهما ـ في نهاية الأمر ـ منهجان متكاملان يتم اختيار أحدهما طبقا لظروف التحليل ونظرا لطبيعة المادة المعالجة(١).

من البلاغة إلى علم الأسلوب:

إذا كانت البلاغة القديمة قد حاولت اكتشاف أنواع التعبير المختلفة وتسميتها وتصنيفها فإن هذه هى الخطوة الأولى المعتد بها فى إقامة جميع العلوم، ولكن الملاحظ أنها وقفت بعد هذه الخطوة أو المرحلة الأولى ولم تبحث عن الهيكل أو البنية العامة لهذه الأنواع المختلفة، مما انتهى بها إلى العقم والتجمد حتى ماتت فى نهاية القرن التاسع عشر، ولكنها ما لبثت أن بعثت من جديد تحت اسم «علم الأسلوب» الذى يجهد الباحثون الآن لإقامته على أسس بنائية سليمة، تهدف إلى تجاوز الطابع الجزئى للمقولات البلاغية وما أدى إليه من خطأ التقسيمات لأنواع القول وتعسف تكييفها مع المواقف الحيوية المتغيرة وعقم التصورات الشكلية للوسائل الفنية فى التعبير، عندما تبتعد عن تناول إمكانات التوافق والتخالف فى هياكل عامة وتنويعات متعددة، فلا تستطيع اكتشاف النظم الفعالة ولا يمكنها تجاوز ما هو قائم واستشفاف الآفاق الممكنة فى عملية الخلق اللغوى المستمرة فى الأدب.

فيتساءل الباحث فى علم الأسلوب مثلا: هل هناك خاصية مشتركة تقوم بين القافية والاستعارة والقلب والتضمين وتشرح فعاليتها الفنية؟ وهل يمكن أن نعتبر كل وسيلة من هذه الوسائل عاملا شعريا يقوم بوظيفته بطريقة مستقلة عن العوامل الأخرى أم أنها جميعا تحدث الأثر الجمالى نفسه؟ وإذا كانت البلاغة القديمة قد

---

(١) انظر نموذج التحليل البنائى الرائد الذى قام به «رامون جاكوبسون» بالتعاون مع «ليفى ستراوس» لقصيدة «القطط» لبودلير والذى ورد فى كتاب Estructuralismo Y literaratura بالطبعة المشار إليها من قبل ص١١ وما يليها.

أصابت فى وضع هذه الوسائل على المستوى الشكلى ـ لأن كل وسيلة منها إنما هى صيغة وشكل ـ فإنها ظلت قريبة من المستوى المادى الذى تقوم فيه كل وسيلة بدورها المحدد عندما ركزت على الفروق القائمة بينها فحسب، أما النقد البنائى الحديث فهو يقف فى مستوى شكلى أعلى وأعمق فى الوقت نفسه؛ فهو يبحث عن «شكل الأشكال» أى عن العامل الشعرى العام الذى تعتبر الصور والوسائل الفنّية مجرد تحقيقات أو تنفيذات فعلية له؛ فيرى أن القافية إذا كانت تنتمى للوهلة الأولى إلى المستوى الصوتى الموسيقى والاستعارة إلى المستوى الشعرى الدلالى إلا أن هناك تداخلا بين هذين المستويين يتصل ببنية التركيب الشعرى وخصائصه الموسيقية والدلالية معا.

مستويات التحليل الصوتية والدلالية:

ولأن التحليل اللغوى يتم كما هو معروف على مستويين: الصوتى والدلالى فإن لغة الشعر تتميز إذن عن لغة النثر بمجموعة من الخصائص التى ترتبط بكلا المستويين؛ أما الخصائص الصوتية فهى التى يدرسها علماء العروض أساسا ويطلقون اسم «الشعر» على كل كلام منظوم تتوافر فيه، ولما كانت واضحة للعيان فقد أصبحت المعيار المعروف للشعر؛ بيد أنها ليست المعيار الوحيد فى حقيقة الأمر؛ فعلى المستوى الدلالى نجد خصائص أخرى محددة تمثل المجموعة الثانية من معالم لغة الشعر، وقد حاولت «البلاغة» بدورها أن تضع معايير ثابتة لهذه المجموعة باعتبارها متصلة بمجال التخييل؛ وإن كانت نتائجها تقديرية نظرا لطبيعة مادتها؛ ولكن الشىء المهم هو إثبات قيام هذين المستويين فى عملية التحليل الشعرى بشكل يجعل أحدهما مستقلا عن الآخر إلى درجة أن الكاتب الذى ينظم شعرا يستطيع أن يجمع بينهما أو يستخدم أحدهما دون الآخر؛ وعلى هذا يمكن التمييز بين ثلاثة أنواع من «القصائد»:

ـ النوع الأول: وهو الذى يطلق عليه «الشعر المنثور» ويمكن أن نسميه «الشعر الدلالى»؛ إذ إنه لا يستثمر من الإمكانات اللغوية للشعر سوى هذا الجانب مغفلا الجانب الصوتى الموسيقى.

ـ والنوع الثـاني : هو الذى لا يستثمر من لغة الشعرى سوى الجانب الصوتى فحسب دون إمكانات التعبير الشعرى الدلالية فينتهى إلى نوع من «النظم» الذى يكاد يخلو من أية قيمة أدبية ولا يرضى سوى شروط الوزن والقافية ؛ أى الإطار الخارجى للشعر ويمكن أن نسميه «نثرا منظوما».

ـ أما النوع الثالث : هو الذى يشبع كلتا الحاجتين فى لغة الشعر أى الجانب الصوتى والدلالى معا ؛ وهذا هو الشعر الفعلى ، ويضع بعض النقاد(١) هذا التقسيم طبقا للنموذج البنائى التالى :

الجنس الأدبى	صوتية	دلالية
القصيدة المنثورة	-	+
النثر المنظوم	+	-
الشعر الكامل	+	+
النثر الكامل	-	-

(الخصائص الشعرية: صوتية ، دلالية)

كما يمكن دراسة ظاهرة الأسلوب من خلال خط مستقيم يصل بين طرفين : أحدهما هو الطرف النثرى البحت الذى لا ينحرف قيد أنملة عن الاستعمال العادى للغة ؛ ويصعب أن نعثر على تمثيل لهذا النثر العادى إلا فى لغة بعض العلماء الذين لا يستخدمون أية وسائل تعبيرية فنية أو فى اللغة الرياضية والعلمية المحضة ، أما الطرف الآخر فيمثل أقصى مستوى نظرى تصل إليه لغة الشعر من الانحراف عن التعبير العادى ، وتقوم على مقربة منه القصيدة الفعلية بما تزخر به من استعمالات خاصة للغة ، وبين هذين الطرفين تقع مستويات الأسلوب المختلفة وتكتسب درجة شعريتها

(١) انظر :

Cohen. Jean "Sturucture du langae Poetique" Paris1966. Trad. Madrid1973. P.11-24.

أو نثريتها طبقا لمدى قربها من أحد الطرفين، مما ينتهى بنا إلى وضع مقياس نسبى دقيق لهذه الخصائص.

اختلاف التركيب الصوتى للشعر عن النثر:

وإذا تركنا جانبا الفرق المميز الواضح بين الشعر والنثر وهو الوزن وحاولنا تحليل بنيتهما فيما وراء ذلك لوجدنا أن بيت الشعر لا يختلف عن سطر النثر فحسب، بل يعارضه ويقف ضده، فالقول النثرى يعبر عن الفكر بطريقة متتابعة، أى ينتقل من فكرة إلى أخرى على شكل «سلسلة» كما كان يرى «ديكارت» وهو تصور صحيح مع تحفظ واحد وهو أن حلقات السلسلة واحدة بينهما نجد أن عناصر الفكر والكلمات التى تعبر عنها مختلفة عن بعضها؛ إذ إن القول الذى يكتفى بتكرار نفس الأفكار ونفس الجمل ليس قولا بل هو فشل ذريع.

والشعر مثل النثر يتكون من مجموعة من الأقوال. ويتألف من كلمات مختلفة صوتيا، ولكنه يطبق مجموعة من أنظمة التشابه الصوتى على خط من التخالف الدلالى ـ وهذا من نتائج الوزن بطبيعة الحال ـ وهو بهذا الاعتبار فحسب بيت من الشعر، ولنترجم هذه البنية إلى هيكل توضيحى نرمز فيه للفظ بحرف أبجدى وللمعنى برقم عددى فى كل كلمات القول:

النثر	صوت	أ	ب	جـ	د	هـ	و	ز
	معنى	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧
الشعر	صوت	أ	ب	جـ	د	هـ	و	ز
	معنى	١	٢	٣	٤	٥	٦	٧

ولا ينبغي أن نغفل أن هذه النماذج تمثل الحد الأقصى الذى ينزع كل من النثر والشعر إلى تحقيقه، فالأول يهدف إلى إقامة أكبر قدر من التنويع والآخر إلى أعظم قدر من التجانس الصوتى، ومع ذلك فهناك نتيجة أولية يمكن الوصول إليها، وهى أن خط مسار النثر طولى أما الشعر فهو دورى، وقد كان الخليل بن أحمد عبقريا حقا فى رسمه لدوائر الشعر العربى، إلا أن هذه الخاصية قد عدت شيئا منعزلا فى البلاغة القديمة يهدف فحسب إلى إضفاء طابع موسيقى على الشعر، فتكرار الأصوات ضرورى لتركيب الشعر، ولكنها لا بد أن تعنى أشياء مختلفة وإلا فقدت دلالتها، وهذه خاصية نثرية تعمل داخل الشعر نفسه، فبعض عناصره تؤكد العودة أو تكرار الصوت، بينما يؤكد بعضها الآخر المسار الطولى العادى للقول وتقوم بدورها كقيم خلافية فى مقابل العناصر الأولى ذات الوظائف العكسية مثل التكرار وعدم الاختلاف.

التركيب الدلالى وخواص الإسناد فى الشعر:

تتلخص مشكلة المجاز فى الدراسات الأسلوبية فى أنها انحراف عن الاستخدام العادى للغة، سواء كان ذلك عن طريق استعمال الكلمة فى غير ما وضعت له، أو إسنادها إلى ما لا ينبغى أن تسند إليه فى النظام المألوف للغة. وهذا بالذات هو محور التحليل الدلالى للغة الشعر، فإذا اقتصرنا على لون خاص من أدوات الشعر وهو الاستعارة ـ بمعناها البلاغى المحدد، لا بالمعنى العام الذى يستعمله مثلا «ت س. إليوت» عندما يصف «الكوميديا الإلهية» بأنها استعارة عظمى، أو عندما يقال عن الشعر إنه استعارة دائمة معممة ـ وجدنا أن الانحراف اللغوى يبدأ فى الاستعارة إذا أخذنا الكلمات بمعناها الحرفى، أما إذا راعينا المعنى التأويلى للكلمة زال حينئذ الانحراف أو ضعف إلى حد كبير، ولنأخذ مثالا بسيطا؛ لو قلنا مثلا «يجلس على مقعد الرئاسة ثعلب» أدركنا أن هناك تنافرا بين الفعل وهو الجلوس على مقعد الرئاسة والفاعل وهو ثعلب بشرط أن نعنى بالأخير هذا الحيوان الماكر الحقيقى، لكن هذا هو المعنى الأول فحسب وهو لا شك يحيلنا إلى معنى ثان وهو أنه «يجلس على

مقعد الرئاسة رجل ماكر داهية»، وبذلك تدخل الجملة مرة أخرى فى نطاق النظام اللغوى المألوف، فنحن إذن أمام لون من تغيير المعنى، وهو تغيير يرمز له الباحثون بالخط التالى:

لفظ ←——— معنى أول ←——— معنى ثان

وليس هذا التغيير عبثا، فبين المعنى الأول والثانى علاقات متنوعة تترتب عليها أشكال بيانية مختلفة، فإذا كانت العلاقة هى المشابهة كان الشكل استعارة أو استعارة مكنية وإذا كانت العلاقة من نوع آخر فهو مجاز مرسل يعتمد على التجاور، ولا يفوتنا أن نشير بشكل عابر الآن إلى ضرورة مراجعة التقسيمات البلاغية ونقدها على ضوء علم الأسلوب الحديث وعلى أساس معطيات علم اللغة؛ ومن ذلك مثلا تقسيمهم المجاز إلى لغوى وعقلى، وكلاهما فى حقيقة الأمر لغوى بحت؛ ونعود إلى قضية الانحراف فى الشعر لنسأل: لماذا نلجأ إلى تغيير المعنى؟ ولماذا لا يكتفى المتلقى بالشفرة اللغوية القائمة؟ والجواب عن ذلك ميسور وبديهى؛ لأن المعنى الأول لا يناسب السياق بل يكسره ويجعله محالا، أما المعنى الثانى فيرده إلى حظيرة الإمكان والانسجام، فعدم التناسب خروج على قوانين الرمز اللغوية وهى عملية تقع على المستوى السياقى، والمجاز بأنواعه خروج على شفرة اللغة ويقع على المستوى الدلالى، وكلتا العمليتين انحراف ولكن الانحراف الثانى هو الذى يصحح الأول ويعيد للسياق تماسكه عن طريق المجاز، بل يجعله أقوى وأكثر أداء لوظائفه الشعرية.

على أن مستويات الانحراف فى الإسناد الشعرى لا تسير على نمط واحد، بل تتميز بالتعدد والتدرج، وإذا قرأنا عبارات شعرية مثل قول «لامارتين» «جداثل من الأبنوس» أو قول «فينى» «حشائش من الزمرد» وجدنا عند التحيل أن الأبنوس عبارة عن «خشب أسود» وأن الزمرد عبارة عن «حجر أخضر» وأن التناسب فى التركيب لا ينصب إلا على إحدى هاتين الوحدتين فإذا ما استبعدنا الوحدة الأخرى عاد التناسب مرة ثانية، وهو لهذا انحراف جزئى أولى، أما إذا قرأنا وصف الشاعر الآخر للملائكة بأنها «زرقاء» فإنه لا يمكننا أن نجرى مثل هذا التحليل؛ إذ إن كلمة «زرقاء» لا تنحل إلى وحدات جزئية طبقا للتجربة الشخصية، لأن الألوان تمثل شكلا واضحا

لمعان أخيرة، وكان من المنطقى أن يترتب على ذلك استحالة قيام الاستعارة على أساسها لأنها إما مناسبة أو لا معقولة، وهذا ما دعا البلاغيين العرب إلى ابتداع شكل الاستعارة المكنية، ولكن الاستعمال يشير إلى غير ما ذهبوا إليه، فبوسعنا أن نقول «أفكار سوداء» دون حاجة إلى أن ندخل الليل فى عملياتنا اللغوية، وكذلك نقول «ليال حمراء» دون أن نفكر فى الدم أو غيره من الأجسام الحمراء على الإطلاق، وإذا كان من الضرورى البحث عن علاقات لهذه الاستعارة فإنه لا بد من محاولة العثور عليها خارج المعنى الدلالى المباشر، وهى عادة تعتمد على التداعى والإيحاء، وبالرغم من أن التداعى يعتبر مشكلة نفسية تهم علماء النفس إلا أن الذى يعنينا منه الآن هو الجانب اللغوى من ناحية علاقة المعانى بعضها ببعض، وبما أن الألوان لا يمكن تحليلها فإن تغيير المعنى هنا لا يتم على مستوى الخصائص التى يتضمنها اللون وإنما على اعتبار الأثر الشخصى الناجم عنه، فالأزرق فى عبارة «الملائكة الزرقاء» يوحى بالهدوء والاطمئنان ويرتبط بالسماء مما يعطى انطباعا بالسلام ويتلاقى فى هذا مع معطيات كلمة «الملائكة».

ونستخلص من ذلك أن هناك نوعين من عدم التناسب ـ طبقا للعلاقة بين المعانى ـ فهناك عدم تناسب أو انحراف أولى عندما يمس عنصرا من العناصر الداخلة فى تركيب المعنى فحسب، وهناك عدم تناسب أو انحراف أشد عندما يتصل بشىء خارج عن تركيب المعنى نفسه[1].

ومن الطريف أن خاصية «عدم المناسبة» التى تتسم بها الجملة الشعرية قد نجدها فى الجملة اللامعقولة؛ ولكنها فى الحالة الأولى قابلة للتصحيح أما فى الحالة الأخرى فهى مستعصية عليه؛ فهما إذن متشابهتان بنائيا من الناحية السلبية لأنهما يخرجان على قواعد التعبير؛ ولكن هذه هى اللحظة الأولى فى عملية أعم وأشمل حيث نجد الخطوة الثانية مفتقدة فى الجملة اللامعقولة؛ هذا هو الفرق بينهما، وهو فرق بالغ الأهمية إذ تكمن فيه خاصية الشعر؛ فالانحراف هنا إنما هو خطأ مقصود للوصول إلى التصحيح، وعلى هذا «فميكانيزم» الصيغة الشعرية يتكون من خطوتين:

١ ـ عرض الانحراف.

٢ ـ قصره وتصحيحه.

---

(١) انظر نفس المصدر السابق عن «بنية لغة الشعر» ١٢٥، تأليف Cohen, Jean

ولا يخدعنا الحساب الرياضي لنتائج هذه العملية، فلا يمكن أن تنتهى إلى مجرد إعادة الوضع إلى ما كان عليه، بل إنها تنتج شيئا جوهريا هو الشعر نفسه لا أكثر ولا أقل، ومن هنا فإن عنصر اللامعقول يعد ضروريا فى الشعر، لكن لا يستحيل إلى عبث، بل يصبح هو الثمن الذى لا بد من دفعه للوصول إلى وضوح من نوع جديد، وإذا فقدت الكلمات معناها على مستوى ما فلكى تعود وتكتسبه على مستوى آخر، بيد أنها كما قلنا لا تكتسب المعنى نفسه وإنما شيئا مبدعا جديدا.

وبذلك فإن الشعر يتحدد بعلاقته مع مجموعتين من القوانين، وهى علاقة سلبية مع مجموعة منها وإيجابية مع الأخرى؛ ولهذا فهو ذو عدوين: العدو الأول يتمثل فى النثر الذى يحترم قوانين الدلالة اللغوية، والآخر هو اللامعقول الذى يكسرها جميعا دون رجعة، ولا يمكن للجملة الشعرية إلا أن تعصى أحدهما وتطيع الآخر، فليس بوسعها أن تطيعهما معا أو أن تعصيهما معا.

بين الانحراف وكسر النظام:

يجمع النقاد البنائيون على أن أهم العناصر الخاصة بالقول الجمالى هو أنه يكسر نظام الإمكانات اللغوية الذى يهدف إلى نقل المعانى العادية، ويهدف هذا الكسر بالذات إلى زيادة عدد الدلالات الممكنة، ويساعدنا على فهم ذلك ما توصلت إليه نظرية الإعلام الحديث من أن أى كسر للنظام المبتذل يفترض نوعا جديدا من التنظيم الذى يعتبر فوضى بالنسبة لما سبق، ولكنه نظام أكفأ عندما يقاس بمؤشرات المقال الجديدة الداخلية. ومع ذلك فلا يمكن إغفال حقيقة مهمة وهى أنه بينما كان الفن الكلاسيكى يمارس نوعا من الاعتراض على النظم التقليدية داخل حدود معروفة تماما فإن الفن المعاصر يشمل خاصية جوهرية هى الافتراض الدائم لنظم غير متوقعة بالنسبة لما يسبقها؛ أى أنه بينما كان الفن الكلاسيكى يقوم بإدخال حركات أصيلة داخل النظام اللغوى الذى يحترمه أساسا ويحافظ على قواعده فإن الفن المعاصر يمارس أصالته باقتراح نظم لغوية جديدة تشمل قوانين مستحدثة كذلك، وهكذا يمارس باستمرار حركة بندولية تتأرجح بين رفض النظام اللغوى والمحافظة عليه،

ويتولى الشعراء خلق أنماط جديدة من النظم اللغوية بإدخال أشكال من الغموض المنظمة داخل النظم القائمة ليزيدوا من إمكاناتها الإعلامية[1].

وإذا كانت لغة الشعر تتحدد فى دراسات علم الأسلوب على أساس أنها ابتعاد عن القاعدة المألوفة وكسر لها وانحراف عن سلبيتها فإن فن الشعر يركز على بحث وقياس درجات هذا الانحراف لا عند مؤلف واحد فحسب، وإنما بالنسبة لنوع من اللغة هو الذى يطلق عليه اسم «الكتابة» فى المصطلح النقدى الحديث. وعندما نتحرى الدقة فى هذا التحليل نجد أن فكرة «البعد عن النثر» لا تنطبق على الانحراف بقدر ما تنطبق على الكسر، فالشعر لا ينحرف عن قواعد النثر كتنويع حر بالنسبة لعنصر دائم مستمر، وإنما يعتدى عليه ويكسره وينقضه على أساس أنه «ضده».

وقد يستخلص بعض النقاد من هذا المبدأ نتيجة تقضى بأن التطور التاريخى الزمنى للشعر يمضى بانتظام فى اتجاه النمو الشعرى المستمر، كما يحدث فى فن الرسم الذى تتزايد فنيته ويرتقى مستوى إتقانه باستمرار، على اعتبار أن كل فن يتطور بشكل ما مقتربا باستمرار من أصفى وأقوى أشكاله وحالاته. ويبدو أن هذا المبدأ الثانى ليس قابلا للنقاش فحسب، ولكنه مرفوض من جانب كثير من الباحثين، وإذا قصرنا حديثنا على فن الشعر وجدنا أن لغته يمكن أن تعتبر دائما فى «حالة حلم» ـ على حد تعبير «فاليرى» ـ ومعروف أن الحلم ليس انحرافا أو كسرا لليقظة، ولكنه على العكس من ذلك. . . لكن كيف يمكن أن يقال إنه على عكس الانحراف؟ فى الواقع يرى بعض النقاد أن ما يمكن أن يوصف بالانحراف ليس هو لغة الشعر بالذات بل لغة النثر والخطابة؛ إذ تعتمد على الكلمات المتفرقة وتعزل بين الدال والمدلول وتميت حيوية الألفاظ وتجمد مسمياتها ويصبح الشعر عندئذ هو «ما ضد النثر» حقيقة ولكن بمعنى آخر؛ إذ يصير حصرا للانحراف وعودة إلى نبع اللغة الخلاق ورفضا ونسيانا لهذا النوع الآخر من التجميد المنحرف للغة النثرية. فالشعر هو وهم اللغة الضرورى وحلمها المبدع ومصدر فعاليتها المستمر[2].

---

(١) انظر:

Eco, Umberto, "Opera Aperta" Milan1963. P.104.

(٢) انظر: Genette, Gérard, "Language Poetique, Poetique du Language" Paris1968, Trad. Buenos Aires1970. P.80.

مشكلة المعنى والانتقال المفاجئ:

تشير كلمة المعنى بطريقة عامة إلى ما يفيده اللفظ أو يدل عليه، ولكن يمكننا تبعا لما ذهب إليه علم اللغة الحديث التمييز بين عنصرين مختلفين في المعنى:

- المدلول أو المشار إليه، وهو الشيء الواقعي في ذاته.

- الدلالة أو الإشارة، وهي العلاقة الشخصية بالشيء أو الظاهرة العقلية التي يفهم بها هذا الشيء.

ومعظم علماء اللغة يقصرون كلمة المعنى على هذا المفهوم الأخير، ولكن نقاد الشعر يركزون على المفهوم الأول؛ لأن وجوده هو الضمان الوحيد لتوضيح ما يذهبون إليه من أن المعنى في الشعر والنثر هو نفسه ولكنه مختلف، فهو نفسه من حيث المشار إليه؛ إذ إننا عندما نقول عن القمر هو «الكوكب الذي يدور حول الأرض» ويقول عنه الشاعر هو «المنجل الذهبي» فكلانا يشير إلى نفس الشيء، ولكن التعبيرين يختلفان في الدلالة عليه ويثيران طرقا مختلفة في الوعي به، فلو فهمنا من كلمة المعنى الشيء نفسه فإن العبارتين لهما إذن نفس المعنى، أما لو فهمنا منه كيفية فهم الشيء لاختلف معنى العبارتين وكان من حقنا أن نقول بوجود معنى نثري وآخر شعري.

وقد اشتهرت في الدراسات النقدية عبارات مؤداها أن وظيفة النثر دلالية ووظيفة الشعر إيحائية، وهي صحيحة إلى حد كبير، فقد كان «فاليري» يميز «بين أثرين للتعبير اللغوي؛ أحدهما ينقل شيئا والآخر يولد عاطفة أو إحساسا، وليس الشعر سوى الالتزام بأداء هاتين الوظيفتين بنسبة ما» أما «ريتشاردز» في كتابه الشهير عن «مبادئ النقد الأدبي» فقد كان أكثر حسما؛ إذ يقول: إن الشعر هو الشكل الأسمى للغة العاطفية، وكذلك يقول «كارناب» في «النحو المنطقي والفلسفي»: «إن هدف القصيدة التي ترد فيها كلمات مثل شعاع الشمس أو السحاب ليس تزويدنا بقدر من المعلومات عن وقائع المناخ والجو، بل التعبير عن انفعالات معينة للشاعر وإثارة مثلها فينا».

بيد أن هناك حقيقة مهمة وهي أن انفعال الشاعر لا يعتبر تجربة فعالة ولا يسمى

كذلك إلا عندما يندرج فى مستويات الحياة العاطفية المختلفة من فرح وحزن وخوف وأمل وغيرها، فهناك فرق مهم بين هذه التجارب الواقعية كما نعانيها فى حياة كل يوم وبين ظاهرة الانفعالات الشعرية، إذ بينما تعيش الذات الانفعالات التى تعانيها داخليا يقع الانفعال الشعرى على كاهل الأشياء نفسها، فالحزن الواقعى الذى يعانيه شخص ما ليس سوى تعديل فى حالته النفسية نتيجة لشىء خارجى، أما الحزن الشعرى فهو على العكس من ذلك يتم التقاطه على أنه خاصية من خواص العالم، فسماء الخريف حزينة لأنها رمادية تشير إلى ذبول الكون وانطفاء الطبيعة، والشاعر القدير هو الذى يعثر على المعادل الموضوعى لمشاعره الذاتية فينقلها إلينا بنجاح.

وإذا كان التفكير العلمى ينعكس فى أسلوبه المتماسك الواضح حيث تفضى كل جملة إلى ما بعدها دون أن تقفز أو تتراجع، وإذا قامت فجوات صغيرة فهى مبررة ومفهومة ويسيرة الامتلاء فإن الشعر على العكس من ذلك؛ وخاصة الشعر الحديث الذى يختلف جذريا عن الشعر القديم فى هذا الجانب؛ فبينما كان الشعر الكلاسيكى يتسم بالتماسك والتسلسل ويتم التنسيق النحوى فيه بروابط متجانسة نجد أن الشعر الرومانتيكى قد بدأ يستخدم حيلة التقطيع والقفزات المفاجئة بطريقة منظمة؛ وقد رصد «فاليرى» هذا بقوله «عكفت الرومانتيكية على القضاء على عبوديتها نفسها؛ فجوهر الرومانتيكية يتمثل فى التخلص من عنصر الاستمرار فى أفكارها» ويلاحظ النقاد اليوم أن خاصية استمرار الأفكار هذه لم تكن عبودية الرومانتيكية وحدها، وإنما خضوعا لمنطق العقل العالمى؛ وفى اللحظة التى تفقد الأفكار فيها عنصر التسلسل توصف باللامعقول فالعقل ليس سوى التعاقب والتوالى والسببية؛ ولهذا فإن القدماء لم يجسروا على كسر هذا التوالى؛ أما الرومانتيكيون فقد شرعوا فى ذلك بطريقة متواضعة وجاء الرمزيون - وخاصة «رامبو» فى «التجليات» - فقفز الحاجز الفاصل بين العقل واللامعقول؛ ومن هنا فإن النقاد يعدونه أول من لهج حقا بلغة الشعر الحديث.

وأخذت «السيريالية» على عاتقها - كما هو معروف - تطوير هذه النزعة؛ فأصبح كل من الشعر والحلم والهذيان يمثل - فى جانبه السلبى على الأقل - عناصر مشتركة؛ وليست الكتابة الآلية التى اعتمدت عليها السيريالية كأعمق طريقة للإبداع الشعرى إلا مظهرا للقطيعة الحادة العفوية بين الشاعر ونفسه الواعية؛ على أنهم فى

بحثهم عما يسميه «بريتون» بالخط الموضوعى كباعث اعتباطى للصورة الناجمة عن الكتابة الآلية؛ ولجوئهم إلى منطقة اللاشعور يقعون فى متاهات كبيرة تتردد بين حتمية ما وراء الطبيعة من ناحية وحتمية عوالم النفس الخفية من ناحية أخرى؛ وكلا الأمرين ينتهى بالشعر إلى الإبهام وفقدان عنصر التوصيل الذى يعد شرطا أساسيا فى كل ما يقال أو يقرأ؛ فلو فقد التوصيل ضاع القول، ولكى تتحقق القصيدة لا بد من أن تفهم بشكل ما. ومن هنا فإن عملية الشعر - كما سبق أن شرحنا - تحتوى على شقين: أحدهما انحراف وهدم للأنماط التعبيرية العادية، والآخر إعادة بنائها وتصحيحها؛ ولكى يقوم الشعر بوظيفته من الضرورى أن يفقد معناه فى اللحظة نفسها التى يعثر فيها عليه من جديد فى وعى القارئ وضميره. هذه الحركة المتذبذبة التى تتأرجح بين فقدان المعنى المألوف وتركيب المعنى الجديد ثم تعود لفقدانه، وهكذا تمثل المحور الأساسى للصورة الشعرية الحديثة، وتمثل بالتالى شعرية الشعر وخاصيته المميزة، وهى عملية يمكن دراستها بكل قوة ودقة، وسنرى دائما أننا لا نلتقى بنفس المعنى الذى تركناه من خلفنا؛ فخلال الذبذبة يتغير المعنى فى خواصه الحميمة، ويتغير كذلك الشكل - على شرط أن نفهم من هذه الكلمة بنية التركيب نفسه، أما معنى هذه البنية فهو يتصل بعلم الظواهر أو علم النفس - ومن هنا ندرك أن كل شرح للشعر لا بد أن يكون حقيقيا وزائفا فى الوقت نفسه؛ حقيقى لأنه يؤدى جملة المعنى وخلاصته، وزائف لأنه يؤديها بكلمات منثورة فيخون بهذا بنية التركيب الشعرى الغنية ويجردها من أهم مزاياها، ولهذا فإننا عندما نقرأ ترجمة قصيدة ما إلى نثر ننسى الشعر نفسه؛ لأنهما لا يمكن أن يقوما فى اللحظة نفسها فى الوعى، ولذلك قيل إن الشعر ذو طبيعة ملكية، إما أن يملك وحده أو يتنازل عن العرش(١).

ومع أن الوزن الشعرى وشروطه الموسيقية يفقدان أهميتهما يوما بعد يوم فى الشعر الحديث نظرا لضعف العنصر السمعى فى تكوين المادة الأدبية التى أخذت تعتمد على القراءة وما يتبعها من شروط بصرية، إلا أن الفوارق البنيوية بين لغتى الشعر والنثر لا تقتصر على الجانب الموسيقى، وإنما تمس فى المقام الأول طبيعة

(١) راجع نفس المصدر السابق عن «بنية لغة الشعر» ص١٦٤ وما يليها تأليف: Cohen, Jean

التركيب اللغوى نفسه فى كل منهما وطبيعة الدلالة التصويرية للشعر مما يجعل ضعف الأنماط الموسيقية الغنائية سببا غير كاف لحمل الشعر على أن يتنازل عن عرشه الذى يشغله منذ القدم.

نظرية التوصيل الشعرى:

ينطلق بعض الباحثين من الأسس العلمية الحديثة لنظرية الإعلام فى محاولة لخلق نظرية تطبيقية للتوصيل الشعرى، متخذين منهجا تحليليا بنائيا للرسالة الشعرية فى مجموعها وفى كل مستوى من مستويات تلقيها طبقا للعناصر الدلالية والجمالية لكل من لغتها وشكلها الصائت، ويركزون على الحوار الجدلى الذى يقوم بين كل عنصرين من هذه العناصر والصراع الدائم بينهما وما يترتب عليه من تشابك وتوصيل، ثم يدرسون اللذة الشعرية الناجمة عن تلقى الأبنية المختلفة للرسالة؛ فهناك لذة الشكل المتكيفة بدقة مع عمليات توقع الإيقاع وكفاءة التلقى للأبنية الموسيقية الكامنة تحت كل رسالة شعرية، وهذه الأبنية يمكن التقاطها منعزلة عما سواها من العناصر. وهناك القصيدة المكتوبة التى تلعب بالشكل الرمزى البصرى وما يشيع من إيحاءات وخصائص طبقا للمجال الدلالى لكل رمز. على أن البنية الأساسية للقصيدة لا يمكن أن تستنفد أبعاد الظاهرة الشعرية؛ فالهيكل العظمى للمرأة ليس هو المرأة بأية حال، والهيكل التوصيلى للقصيدة ليس هو الرسالة الصائتة، وعلم الجمال ليس بديلا عن الفن. بيد أن كل هذا لا يجعلنا نشك لحظة فى مشروعية محاولة التعرف على أبنية واحد من أكثر وسائل التواصل بين البشر دقة ورفاهية وأعظمها تأثيرا فى الإنسان وهو الشعر(١).

وينبغى لنا أولا أن نعرف الأساس اللغوى لهذا التحليل الإعلامى كما جاء عند «جاكوبسون» باعتباره مؤسس البنائية اللغوية الحديثة، فهو يرى أن كل حدث لغوى

---

(١) انظر:

Moles, Abraham, "L'analyse hes Structures du message Poetique aux différents niveaux de la sensibilité. Trad. Buenos Airs1970, P.178.

يتضمن رسالة وأربعة عناصر مرتبطة بها هي؛ المرسل والمتلقى ومحتوى الرسالة «الكود» أو الشفرة المستعملة فيها، أما علاقة هذه العناصر بعضها ببعض فهى متنوعة متغيرة، فقد يحدث أحيانا أن تعمل الوظائف المختلفة لها بشكل منعزل، لكن المألوف أن نجد مجموعة من الوظائف متماسكة مترابطة، لا تتكدس مع بعضها البعض ولكنها تنتظم فى مراتب مما يجعل من الضرورى أن نقوم بالتعرف على الوظائف الأساسية والوظائف الثانوية.

وموضوع البحث الخاص بالشعر هو على وجه الدقة دراسة اللغة من وجهة النظر الخاصة بوظيفتها الأساسية الغالبة، وهى الإلحاح على تحليل الرسالة فى ذاتها، على أن هذه الوظيفة لا تقتصر على الشعر، بل هناك فارق فى الرتبة فحسب، فهى هنا منظمة لما عداها وليست تابعة لغيرها. وعندما نتصور لغة الشعر على أنها لغة تقوم فيها الوظيفة الشعرية بالدور الرئيسى الغلاب فإن هذا يساعدنا على فهم لغة النثر اليومية التى تخضع الوظائف فيها لمراتب أخرى، دون أن تغيب عنها تماما بالضرورة هذه الوظيفة الشعرية الجمالية، بل تظل تقوم فيها بدور ثانوى قابل للتحليل على المستويين التاريخى والتوقيتى للغة.

لكن قبل أن نحدد وظيفة الشعر ينبغى أن نحلل بقية وظائف اللغة ونضع هيكلها العام مما يقتضى مراجعة دقيقة لكل العوامل التى تدخل فى تركيب الأقوال والأعمال الداخلة فى مجال التواصل اللغوى، فالمرسل يبعث برسالة إلى المرسل إليه، ولكى تعمل هذه الرسالة عملها لا بد لها من سياق تندمج فى إطاره، كما لا بد من افتراض «الشفرة» التى يحل المرسل إليه الرسالة على أساسها، وكذلك لا نلبث عند التحليل التفصيلى أن نتبين ضرورة الإشارة إلى محور الاتصال؛ أى إلى القناة المادية للتوصيل سواء كانت السمع أو البصر فى القراءة، ويشار إليها عادة بخط متقطع من النقاط للإشارة إلى دورها فى النقل، كما ينبغى الانتباه إلى الرابط النفسى بين الطرفين الذى يسمح بإقامة الاتصال، وبهذا فإن العوامل المتشابكة التى تدخل فى التوصيل اللغوى يمكن وضعها فى النموذج التالى:

السياق

المرسل　　　　الرسالة　　　　المرسل إليه

....

الاتصال

الكود أو قواعد الشفرة

وكل واحد من هذه العوامل الستة يحدد وظيفة مختلفة للغة، وبالرغم من أننا نميز بين هذه المظاهر المختلفة فقد نجد وسائل لغوية لا ترضى سوى وظيفة واحدة بشكل أساسي، وتتوقف البنية اللغوية لأية رسالة على وظيفتها الغالبة؛ فقد يتغلب جانب القول المشير نفسه، كما قد يتغلب جانب السياق مما يترتب عليه تغلب وظيفة الإشارة؛ وهذا بالذات ما يميز بين نوعين من اللغة: أولهما لغة الإيحاء الفنى فى الأدب، والآخر لغة المعرفة الخالصة فى العلم.

والمشكلة الأولى التى تشغل فن الشعر هى: ما الذى يجعل الرسالة اللغوية عملا فنيا؟ ومن هنا فإن فن الشعر يهتم بمشاكل البنية اللغوية بنفس الطريقة التى تجعل فن الرسم يهتم بتحليل البنية الشكلية، ولما كان علم اللغة يشمل جميع الأبنية الغوية فإن فن الشعر يمكن أن يعتبر جزءا متمما له؛ إلا أن هناك معالم أخرى للشعر لا تتصل باللغة وإنما بنظرية الرموز العامة وعلم «السيميولوجية» الذى سنعرض لبعض قضاياه فيما بعد.

والآن: ما هى علاقة الكلمات بالعالم الخارجى؟ لا شك أن هذه المشكلة لا تعنى الفنون اللغوية فحسب وإنما تمس جميع أنواع القول ما دام من الضرورى أن تقول الحق، ويمكن لعلم اللغة أن يدرس علاقة القول بالعالم المتمثل فيه؛ أى العالم المعروض باللغة وكيفية هذا العرض؛ إلا أن مشكلة الحقيقة باعتبارها كما يقول المناطقة «مشكلة خارجة عن اللغة» تتعدى حدود فن الشعر وعلم اللغة معا. وقد يقال أحيانا إن فن الشعر يهتم بقضايا القيمة بخلاف علم اللغة الذى لا يعنى بها، إلا أن هذا التمييز يعتمد على تفسير خاطئ للتعارض بين بنية الشعر وأبنية اللغة

الأخرى، فيزعم بعض الباحثين أن طبيعة اللغة غائية وغير مقصودة، أما طبيعة الشعر فهى ليست غائية ولامقصودة، بيد أن كل سلوك لغوى لا بد له من هدف مهما اختلفت الأغراض والوسائل التى تقود إليه.

وتتمثل الدراسات الأدبية عامة، ودراسة فن الشعر بصفة خاصة ـ عند «جاكوبسون» ـ فى مواجهة نوعين من المشاكل يشبهان المشاكل اللغوية، أحدهما مجموعة من المشاكل التوقيتية الآنية والأخرى تاريخية تطورية، ولا ينبغى أن يشمل الوصف التوقيتى الإنتاج الأدبى فى مرحلة ما فحسب بل يجب أن يمس هذا الجزء من التقاليد الأدبية الحيوية التى تفرض نفسها فى هذه المرحلة بالرغم من انتمائها أصلا إلى مرحلة أخرى نشأت خلالها، ومن هنا فإن من أهم مشاكل الدراسة التوقيتية للأدب اختيار الكتّاب «الكلاسيكيين» وتأويل أعمالهم على ضوء الاتجاهات الجديدة، كما لا ينبغى لفن الشعر التوقيتى ـ مثل علم اللغة الوصفى ـ أن يتحول إلى الجمود والثبات؛ فكل مراحله يتم التمييز فيها بين أشكال محافظة وأخرى مجددة ديناميكية متحركة، وعند عرض قضايا التطور التاريخى فى فن الشعر لا بد من الاهتمام ـ كما اهتم علم اللغة التاريخى ـ بعوامل الاستمرار والثبات إلى جانب عوامل التغير والتطور؛ على أساس أن فن الشعر وعلم اللغة ـ بالمنظور التاريخى ـ إنما هما بنية عليا ترتكز على مجموعة من الأوصاف المتمثلة فى أبنية سفلى متتالية[1].

الوظيفة الشعرية للغة:

ونعود إلى تحليل الوظيفة الشعرية فى اللغة طبقا للهيكل السابق فنجد أنه يتمثل فى الاهتمام بالرسالة فى نفسها، ولا يمكن دراسة هذه الوظيفة بشكل فعال بمعزل عن مشاكل اللغة العامة؛ كما أن دراسة اللغة العامة تقتضى الاهتمام بهذه الوظيفة الشعرية التى تصل إلى ذروة تحققها فى الشعر، ولنحاول الآن تحليل بعض ملامحها فى مسطحاتها العادية فى لغة النثر المألوفة، فلماذا نميل مثلا إلى أن نقول «سعاد وفاطمة» ولا نعكس هذا الترتيب ما دمنا نعتمد على حس فنى؟ هل لأن سعاد أجمل

---

(١) انظر:

Jakohson, Roman, "Essai de Linguistique générale" Trad. Barcelona1975. P.348-351.

من أختها فاطمة؟ لا نظن ذلك، وإنما لأن إيقاع الجملة هكذا أحسن، فعندما يتوالى اسمان ليس بينهما ترتيب يعود إلى المقام، فإن من الأفضل تقديم الاسم الأقصر على الأطول، وسعاد يتكون من مقطعين وفاطمة من ثلاثة؛ ويجنح المتكلم بفطرته إلى تحقيق هذا المبدأ الجمالي للغة وإن لم يكن دائما على وعي به.

ومن ناحية أخرى لاحظ علماء اللغة أن اختلاف طبيعة الأجناس الشعرية يتصل بوظيفة كل منها وغلبة نوع من التوجيه النحوي له، فالشعر الملحمي مثلا يتركز على ضمير الغائب، وهذا يعني إبراز الوظيفة الإشارية للغة بقوة كبيرة، أما الشعر الغنائي فيغلب عليه ضمير المتكلم مما يجعله ذا صلة حميمة بالوظيفة الانفعالية العاطفية، كما أن هناك الشعر الموجه للمخاطب؛ وهو إما ضارع أو ناصح طبقا لموقف المتكلم من المخاطب ومرتبته تجاهه. وعلى هذا فما هو المعيار اللغوي للوظيفة الشعرية؟ وبصفة خاصة؛ ما هو الملمح الذي لا غنى عنه ولا ينفك عن أي بضعة شعرية؟

يجيب «جاكوبسون» عن هذه الأسئلة بقوله إنه لا بد أولا من استحضار الطريقتين الأساسيتين للصياغة في أية ممارسة لغوية وهما الاختيار والتأليف؛ ولنفترض أن موضع الكلام هو طفل ما فإن المتكلم يختار إحدى الصيغ الملائمة له مثل طفل أو صبي أو غلام أو ولد وكلها تتساوى إلى حد ما؛ ثم لكي يقول شيئا عن هذا الموضوع فإن بوسعه أن يختار إحدى الأفعال المتشابهة دلاليا مثل ينعس أو ينام أو يغمض جفنيه أو يهز رأسه. ثم يؤلف بين الكلمتين اللتين اختارهما في سلسلة مقالية مترابطة. ونلاحظ أن عملية الاختيار قد تمت على أساس من التعادل؛ أي من التشابه وعدمه، من الترادف أو التضاد، بينما قامت عملية التأليف وتكوين الحدث على أساس من التجاور. ومن هنا فإن الوظيفة الشعرية تعرض مبدأ التعادل في محور الاختيار على محور التأليف والتركيب؛ مما يجعل التعادل وسيلة مكونة للحدث، أو بعبارة أخرى هي إسقاط محور الاختيار الاستبدالي الذي يعتمد على التشابه والتخالف على محور التأليف السياقي المعتمد على التجاور المكاني، فأي مقطع في الشعر له علاقة حميمة بأي مقطع آخر من نفس الجملة الشعرية، وأي نبر من المفترض أنه يساوي النبر الآخر في الكلمة؛ وأي جزء خال من النبر يساوي أيضا نظيره، فكل حد لغوي يوازي حدا آخر؛ وكل سكتة نحوية لها ما يقابلها وجودا وعدما؛ وبهذا تصبح المقاطع وحدات قياسية مثلها في ذلك مثل النبر والتمهل.

وليس لهذا القياس من قيمة ولا تطبيق خارج نطاق الوظيفة الشعرية، فالتكرار المنتظم للوحدات المتعادلة يستخدم زمن الانسياب اللغوى مثلما يستخدم فى الزمن الموسيقى، ومن هنا فإن بعض الباحثين فى لغة الشعر يعرفون البيت الشعرى بأنه «القول الذى يكرر كليا أو جزئيا نفس الشكل الصوتى» لكن لا يلبث أن يطل برأسه سؤال آخر: هل كل بيت منظوم شعر؟ ولا شك أن كثرة المنظومات العلمية والأدبية السيئة تنفى التعميم، مما يدعونا لأن نؤكد مرة أخرى أن الوظيفة الشعرية ليست قاصرة على الشعر ولكنها تلعب فيه الدور الغالب المميز وإن كانت توجد فى بعض الاستعمالات المنظومة الأخرى لكنها تتبع حينئذ وظيفة أخرى أساسية هى الإعلام فى حالة المنظومات العلمية، فالبيت المنظوم يتعدى حدود الشعر وإن كان يشمل دائما وظيفته بطريقة ثانوية، ولا توجد أية ثقافة عالمية تجهل النظم، وإن كانت هناك ثقافات كثيرة لا تعرف استعمال النظم فى غير الشعر، على أن هذا الاستعمال الآخر يظل ثانويا وغير جوهرى؛ لأن تكييف الوسائل الشعرية لأغراض أخرى لا يخفى جوهرها المبدئى[1].

ليس بالموسيقى وحدها يقوم الشعر:

إذا كان بيت الشعر هو قبل كل شيء «شكل صوتى متكرر» كما أسلفنا، فإن هذا هو العنصر الرئيسى فيه، لكنه ليس العنصر الوحيد على الإطلاق؛ وأية محاولة لقصر قواعد الشعر على المستوى الصوتى فحسب ليس لها ما يدعمها علميا، إذ إن عرض مبدأ التعادل فى الصيغة له دلالة أعمق من ذلك بكثير، ورأى «فاليرى» فى أن الشعر «تردد بين الصوت والمعنى» أكثر واقعية من كل المحاولات الصوتية الانعزالية، ومهما عرفنا القافية بأنها «التكرار المنتظم للحرف الأخير ـ أو لمجموعة الحروف الأخيرة ـ فى البيت» فإن من التبسيط الشديد تعريف الإيقاع من وجهة النظر الصوتية المحضة، فالقافية تتضمن بالضرورة علاقة دلالية بين وحداتها، وتحليلها يؤدى إلى التعرف على الوحدات الصرفية والنحوية المكونة لها ومدى اتفاقها أو اختلافها فيما بينها، ومهما كانت درجة استخدام الشعراء لهذه المكونات الصرفية النحوية أو

(١) انظر المصدر السابق «مقالات فى علم اللغة العام» ص ٣٥٨ تأليف: Jakobson

ترفعهم عليها فإن جمال القافية يكمن فى تشابه الصوت واختلاف المعنى، وليست القافية سوى نموذج مركز مكثف للغة الشعر كلها التى تعتمد أساسا على التوازى فى بنيتها العميقة، ويذكر الباحثون فى هذا الصدد رأى «هوبكنز» الذى سبق به النقد المعاصر إذ يقول: تنحصر الصنعة فى الشعر فى مبدأ التوازى، فبنيته تعتمد على التوازى المستمر الذى ينقسم إلى نوعين: التقابل الواضح والتقابل العابر الملون، ولكن النوع الأول هو الذى يمس بعمق بنية الشعر، فالإيقاع يعتمد على تكرار مجموعة من المقاطع المحددة؛ والوزن يقوم على تكرار حفنة من الإيقاعات والقافية كذلك، إلا أن قوة هذا التكرار تتمثل فى توليد نوع من التوازى بين الكلمات أو الأفكار، وكلما كان هذا التوازى واضحا فى تكوينه أو نغمته تولد عنه تواز قوى بين الكلمات والمعانى، وأقوى أنواعه هو ما تنجم عنه الصور والاستخدامات المجازية حيث يتم إحداث التأثير عن طريق البحث عن المشابهة بين الأشياء، أو عن طريق التقابل حيث يكون التضاد هو وجه الاتفاق، واتفاق الكلمة صوتيا أو معادلتها لأخرى يتضمن بلا ريب لونا من الاتفاق الدلالى مهما كان المستوى الذى يتم عليه التحليل اللغوى.

ففى الشعر ليس الحدث الصوتى وحده هو الذى ينحو إلى تكوين معادلته، وإنما أى حدث دلالى آخر؛ فتشابه المتجاورات المفترض فيه هو الذى يضفى عليه جوهره الرمزى الكامل المتعدد المعنى الذى عبر عنه «جوته» بقوله «كل ما يحدث فى الشعر إنما هو تشبيه» على أن الإبهام واللبس من أهم خصائص الرسائل المركزة فى نفسها كذلك؛ وأولها الشعر؛ ولهذا فإن اللبس يكمن فى جذور الشعر ولا يقتصر على الرسالة بل يشمل المرسل والمرسل إليه كذلك، فبالإضافة إلى المؤلف والقارئ بمفهومهما العادى - هناك «الأنا» أى البطل الغنائى أو القصصى «والأنت» المرسل إليه المفترض فى الحوار الدرامى أو فى الضراعة والرسائل، وكلها شخصيات يعتبر الإبهام أو «عدم التحديد» جزءا مكونا من طبيعة وظائفها الفنية.

ففى الشعر يتم تقييم كل تشابه فى الصوت على أساس علاقته - وجودا أو عدما - بالتشابه فى المعنى، ومن هنا فإن القاعدة الكلاسيكية التى صاغها «بوب» بقوله: «على الصوت أن يبدو كما لو كان صدى للمعنى» تكتسب أبعادا وتطبيقات أعظم، ففى اللغة الإشارية العادية تظل العلاقة بين الدال والمدلول علاقة مجاورة محكومة

بالقانون أو بما يسمى بالاختيار الاعتباطى المتعسف، إلا أن الرمزية الصوتية لا يمكن إنكارها كعلاقة موضوعية تعتمد على الارتباط بين أشكال مختلفة من الحساسية، وخاصة بين حاستى السمع والبصر؛ وإذا كانت الدراسات النفسية اللغوية لم تصل إلى نتائج حاسمة فى هذا المجال حتى الآن فهذا راجع إلى قصور مناهجها وجنوحها إلى إجراء التجارب على وحدات مركبة قبل تحليل الوحدات البسيطة، وإذا كانت الرمزية السمعية غير قاصرة على الشعر إلا أنها تكتسب فيه بروزا واضحا حيث تنتقل العلاقة الحميمة بين الصوت والدلالة من كامنة إلى ظاهرة ملموسة؛ إذ إن تجميع عدد من الأصوات المعينة بشكل أشد كثافة من المعتاد أو تركيب نوعين من الأنسجة الصوتية المختلفة فى بيت من الشعر أو فى مقطع أو فى قصيدة يقوم بوظيفته كنوع من «التيار الدلالى الباطن» على حد تعبير «إدجار آلان بو» مما ينبغى أن يؤخذ فى الاعتبار عند أى تحليل للنسيج الصوتى وتماسكه فى البنية الشعرية.

المظهران الدلالى والجمالى للشعر:

تعد الرسالة الشعرية حصيلة لغة خاصة وشكل صائت يرتبطان بظاهرة إعلامية ملموسة ويشملان مظهرين متميزين: المظهر الدلالى والمظهر الجمالى، ويعتبر الاعتراف بهذين المظهرين ودراستهما وتحديد خصائصهما من أسس الإعلام للتلقى الجمالى التى تنحو إلى توسيع ميدان الإعلام العام ليشمل هذه الرسائل الدقيقة التى لا تقتصر أهميتها على المعلومات التى تقدمها ولكنها تشمل مجموعة التأثيرات الفنية الأخرى، فالمظهر الدلالى يعتبر الرسالة نتيجة لمجموعة من العناصر المتجمعة طبقا لبعض احتمالات الظهور المستخلصة من قائمة توزيع الرموز العامة وقوانينها التى تصلح لأن يتعرف عليها أفراد جماعة إنسانية تحددها اللغة أو الاصطلاح. أما المظهر الجمالى فهو على العكس من ذلك يعتمد على تنويعات لم تقعد ولم تقنن فى مجموعة من الألعاب التى تقوم بها الرسالة بحرية كافية فى استخدام هذه الرموز؛ على شرط أن يتم الاعتراف بهذه التنويعات وتقبلها بشكل أو بآخر.

ومعنى هذا أن الرسالة المادية الناجمة عن عمل كل من الشاعر والمنشد تنقل لنا بنيتين مختلفتين؛ وكلاهما يتم تنفيذه بمجموعة من الرموز المنبثقة من هياكل توزيعية حاضرة فى ذهن المتلقى، والنموذج الأول يُطابق الرسالة لأنه عالمى توزيعى مقنن، أما الآخر فهو شخصى مستقل يعتمد على التنويعات الطبيعية التى قد يعانيها أى رمز من المجموعة الأولى؛ ولكنه لا يفقد طابعه فى قابليته للتعرف العالمى. وتمثل شبكات هذه الأبنية المعقدة معايير عالمية لما يمكن أن تعطيه للمتلقى على أى مستوى من المستويات التى قد تؤخذ فى الاعتبار؛ ومهمة الباحث هى توضيح هذه الهياكل على ضوء ثراء الظاهرة وطبقا لنظريات علم الإعلام الحديثة؛ ويقترح الباحثون تنظيم الدراسة الجمالية للرسالة الشعرية على النحو التالى :

١ ـ إدراك الرسالة الشعرية كظاهرة توصيلية.

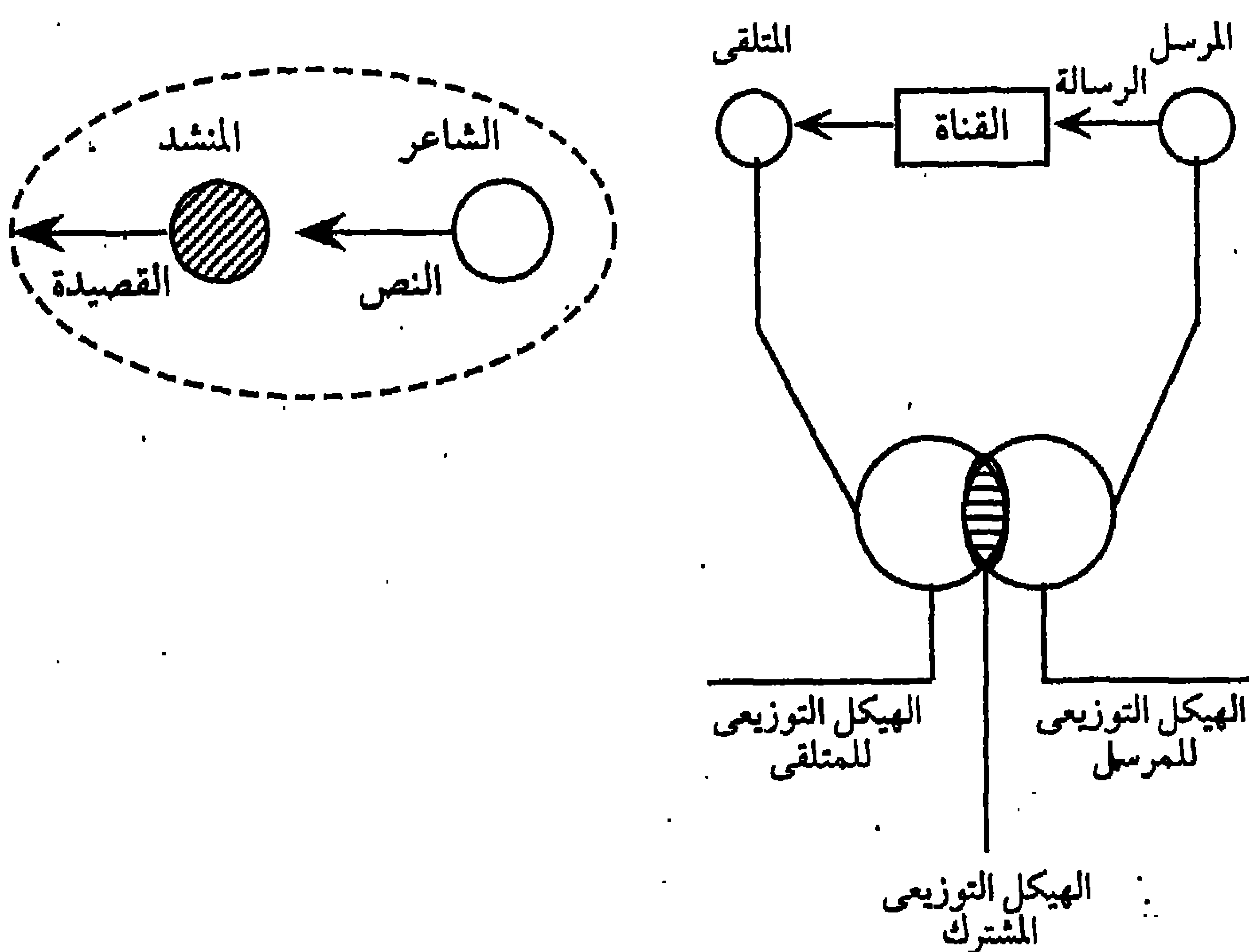
٢ ـ تحليل أشكال هذه الظاهرة اعتمادا على تصورها كشىء.

٣ ـ إحصاء أبعاد الظاهرة الشعرية المستقلة ولو بصفة تقريبية، مما يؤدى إلى اكتشاف الجانب اللغوى وجانب البنية الصائتة وما لكل منهما من مظهر دلالى وجمالى يتخلص فيما يلى :

المظهر الجمالى	اللغـــة	أنظمة صوتية موقعة
المظهر الدلالى	حكاية شىء ما	الجانب الصائت
	مؤشرات لخصائص عاطفية أو نموذجية	مجالات حرية التلقى لرموز عالمية

٤ ـ البحث المنتظم للمستويات التى يمكن عزلها فى الملاحظة؛ وإبراز الهياكل التوزيعية القائمة فى كل من هذه المستويات طبقا للأبعاد الأربعة المشار إليها فى النموذج السابق.

٥ ـ دراسة هذه الهياكل التوزيعية وتصنيف الرموز فى داخلها ومعرفة القواعد التى تخضع لها فى التوزيع طبقا للمبدأ الذى شرعه «سوسيور» ونماه اللغويون من بعده والذى يقضى بأن اللغة كائن حى متطور يعتمد على التعادل «الديناميكى» ويتسع لكل من التفسيرين النفسى والطبيعى.



ويلاحظ أن كلمة اللغة هنا تطلق بأوسع معانيها على مجموعة من الرموز المنتظمة طبقا لقواعد محددة، وعلى هذا فإن الرسالة الشعرية تنحل إلى عدد من اللغات حسب المستوى الذى يتخذه الملاحظ والموقف العقلى الذى يهتم به طبقا للشكل السابق[1].

٦ ـ دراسة هذه الهياكل المختلفة ومعرفة مدى تردد ظهور الرموز المكونة لها ونسبتها لقياس تعقد الرسائل المركبة التى تتكون منها.

٧ ـ تقدير كمية هذا التعقد ومداه وذلك بوضع الرسالة على محاورها المختلفة.

٨ ـ مقارنة الأوضاع المختلفة للرسالة فى أمكنتها المتتالية ومعرفة مدى تنوعها وتكاملها.

وكما نرى فإن هذه الدراسة تتخذ موقفا تحليليا دقيقا وتتناول الرسالة الشعرية كنموذج خاص تشغل به وتلح فى الكشف عن مظاهره المتعددة؛ محاولة تنظيم هذا التعدد وتطبيق المعايير القياسية التى جاءت بها نظرية الإعلام والتشابك الشكلى على مستوياته المختلفة.

وقد وضع الباحثون طبقا لهذا المنهج البنائى للدراسة الجمالية للشعر هياكل أخرى توضح مستويات التلقى المختلفة وما يتخللها من عوامل طبيعية عضوية ونفسية وذوقية وبما تكشف عنه من أنواع الذاكرة ـ من ذاكرة مباشرة تتلقى الرموز الصوتية وذاكرة فوسفورية تؤول وتربط التجارب بما وراءها ثم الذاكرة العامة وأبنيتها المختلفة وقوانين النسيان التى تخضع لها ـ وما يترتب على كل ذلك من شرح عمليات الإيحاء بطريقة علمية تجريبية تكشف عن مدى خصوبة هذا المنهج العلمى وإن لم يكن بوسعنا الإفاضة فيها الآن.

---

(١) انظر:

Moles. Abraham. "L'analyse des Structures du message Poétiqe" Tasd. Buenos Aires1970. P.166.

البنية والمعجم الشعرى:

يرى الباحثون فى الشعر أن بنيته تتميز بخاصية لا شعورية قوية تذكرنا بلاشعورية الأبنية الأنثروبولوجية التى كشف عنها «ليفى ستراوس»؛ فإذا كان النحو هو الهيكل التجريدى النظرى للشعر فإنه نموذج يكمن فى كل بيت من القصيدة ويحدد المعالم التى لا تتغير للأمثلة المختلفة كما يضع حدود التغييرات التى تطرأ عليها، والقروى الذى ينشد الأشعار ويحفظها ويكررها ويبدعها فى كثير من الأحيان دون أدنى خروج على مقتضيات هياكلها الموسيقية إنما يفعل ذلك لأن هذه الهياكل تعيش فى روحه ولو لم يستطع استيضاح قواعدها التجريدية؛ وهذا قريب مما فطن إليه الناقد العربى الكبير عبد القاهر الجرجانى فى حديثه عن هياكل التركيب ونماذجها التجريدية التى كان يطلق عليها «نماذج نحوية» بالمعنى اللغوى العام لهذا المصطلح[1].

ويترتب على هذا التصور حل المشكلة الموهومة التى تتصل بالمعجم الشعرى، وتقضى بتفرد بعض الكلمات بخواص شعرية تمتاز بها عن غيرها مما يعد قصورا شديدا فى إدراك خواص الشعر اللغوية المتمثلة فيما سبق أن شرحناه عند الحديث عن الوظيفة الشعرية، وعرض المحور الاختيارى على محور التركيب السياقىّ فيها، فليست هناك كلمة شعرية وأخرى غير شعرية وإنما هناك أساسا «تشعير» للكلمات المستحدثة.

ويضرب بعض النقاد مثلا على ذلك بما واجهه بعض المبشرين مع أحد أتباعه فى قبيلة أفريقية عندما أخذ ينتقده لأنه لا يزال يمشى عاريا، فسأله التابع مشيرا إلى وجهه: وأنت يا أبى ألا تعرى هذا؟ فرد عليه المبشر: لكن هذا وجهى، فقال له التابع: إذن فبالنسبة لنا كل جسمنا وجه.

فمهمة الشاعر هى تعرية اللغة واكتشاف القيمة التعبيرية فى كل أجزائها التى تغطيها عادات الاستعمال اليومى، وإبراز العناصر الجمالية حتى فى تلك المناطق المحرمة من اللغة التى درج الناس على تأثيم من يتعرض لها.

---

(١) نكتفى الآن بهذه الإشارة السريعة لقرب عبد القاهر من المبادئ البنائية ونرجئ تناول هذه القضية المهمة بالتفصيل إلى فرص نرجو أن تتاح لنا أو لغيرنا من الباحثين.

تشريح القصة

أين نبحث عن بنية الحكاية:

منذ أن قامت المدرسة الشكلية الروسية، وخاصة «بروب»، بدراسة تركيب الحكايات فى القصص، وتولى من بعدها «ليفى ستراوس» تحليل الأساطير وقد اتضحت المشكلة التالية: إما أن تكون الحكاية مجرد تكرار ممل لبعض العناصر والأحداث لا يشف عن فن ولا موهبة؛ كما نرى فى بعض القصص الأسطورى الذى يدور عن القدر والحظ، وإما أن تتضمن الحكاية بنية رئيسية تشترك فيها مع غيرها ويقتضى تحليلها كثيرا من الصبر والتأنى لكنها تظل دائما مجموعة من الاحتمالات المركبة الخصبة لا مجرد «توليفة» ساذجة بسيطة، علما بأن أى مؤلف لا يستطيع أن ينتج حكاية دون أن يعتمد على نظام ضمنى من الوحدات والقواعد.

فأين نبحث إذن عن بنية الحكاية؟ قد تكون الإجابة الأولى السريعة عن هذا السؤال ميسورة؛ فبوسعنا أن نقول: نبحث عنها فى الحكاية نفسها، لكن: هل لا بد من البحث فى جميع الحكايات أم فى بعض النماذج فحسب؟ وهنا تبرز مشكلة الفرق بين الدراسة النقدية ونماذج العلوم التجريبية؛ فقد يدعو بعض الباحثين إلى وجوب الخضوع لمنهج استقرائى خالص يدرس جميع الأعمال القصصية لجنس ما فى فترة محددة قبل أن يصل إلى نموذج عام؛ إلا أن هذا بلا شك مطلب مثالى عسير المنال، إذ إن علم اللغة نفسه ـ الذى لا يشمل سوى ثلاثة آلاف لغة ـ لم يظفر بتحقيق هذا المطلب، واكتفى بمنهج استنباطى بحت فاستطاع منذ تلك اللحظة أن ينهض كعلم حقيقى وأن يتنبأ بوجود لغات لم تكن قد اكتشفت بعد مثل لغة «حتيتا» التى تنبأ بها «سوسيور» كما يتنبأ العالم الفلكى بعد حسابات دقيقة بوجود المجرات والكواكب التى لا تلبث أن تظهر بعد سنين، فماذا نقول إذن عن التحليل القصصى الذى لا بد له

إذا أراد أن يكون استقرائيا من تتبع عشرات الآلاف من القصص والحكايات؟ لا شك أنه ينبغي أن يخضع للمنهج الاستنباطي وأن يتصور أولا نموذجا مفترضا يصف به هيكل الحكاية، وهو ما يسميه علماء المدرسة اللغوية الأمريكية بالنظرية؛ ثم يتدرج من هذا النموذج حتى يصل إلى تحديد الأنواع التى ينطبق عليها ويعزل الأنواع الأخرى التى لا تستجيب له؛ ويتحول بهذه الطريقة التى تعتمد على مستويات التوافق والتخالف إلى أداة وصفية فعالة لمجموعة الحكايات بكل ما تزخر به من تنوع تاريخى وجغرافى وثقافى، فلكى نتمكن من وصف وتصنيف ما لا حصر له من الحكايات ينبغى أن نبحث عن نظرية أو فرض بالمعنى الذى أشرنا إليه، وقد يساعدنا فى هذه المهمة أن نهتدى بنموذج يمدنا بالمصطلحات والمبادئ الأولى، ويبدو أن «علم اللغة» هو هذا النموذج الذى نستطيع أن نؤسس عليه التحليل البنائى للحكاية، إذ إنه يمدنا على الفور بتصور حاسم عندما يقرر أن الأمر الجوهرى دائما إنما هو «النظام» أى أن الحكاية لا تنحل إلى مجرد مجموعة من الأقوال، بل لا بد من تصنيف العناصر الكثيرة التى تدخل فى تركيبها على أساس مبدأ «مستوى الوصف» اللغوى.

ومن المعروف أنه يمكن تحليل الجملة لغويا على مستويات مختلفة: الصوتى والصرفى والنحوى والسياقى، ولهذه المستويات مراتبها التى تحدد علاقاتها فيما بينها، فلكل مستوى وحداته وعلاقاته مما يضطرنا لوصفه على حدة، بالرغم من أنه لا يمكن لأى منها أن ينتج بمفرده المعنى الأخير، فكل وحدة فى مستوى ما تكتسب معناها عندما تندرج فى مستوى أعلى، فالوحدة الصوتية - أو الحرف - لا تعنى شيئا فى ذاتها، ولكن عندما تدخل فى تكوين كلمة تنخرط فى جملة يتولد فيها المعنى، فنظرية المستويات كما دعا لها علماء اللغة تميز بين نوعين من العلاقات: العلاقات التوزيعية التى تقع على مستوى واحد، والعلاقات التكاملية التى تقع على مستويات مختلفة، ومعنى هذا أن النوع الأول لا يكفى لأداء المعنى، بل لا بد أن ينضم إليه النوع الثانى. وهذا هو نفس النموذج النظرى الذى يقترح بعض النقاد اتباعه فى التحليل البنائى للقصة عن طريق التمييز بين عدة مستويات وصفية تسمح لنا بوضعها فى مراتب دقيقة تكشف عن بنيتها العميقة، وقد يختلفون فى تسمية هذه المستويات

أو فى تحديد المنظور الذى يرصدونها به ولكنهم يتفقون على هذا الهدف الأخير[1].

وسنعرض فيما يلى موجزا لعدة محاولات منهجية عامة فى تشريح القصة قبل أن نتناول مشاكلها الفنية بالتفصيل، آخذين فى الاعتبار أن هذه المحاولات لا ينقض بعضها بعضا وإنما تفتح سبلا جديدة للنقد لا بد لنا من التعرف عليها والاستفادة المخلصة من كل إضافاتها.

من صرف القصة إلى نحوها:

يعتمد أحد نقاد البنائية الأذكياء على مفهوم النحو العريض باعتباره «علم القواعد العالمية التى تنطبق على جميع اللغات مثلما تنطبق الهندسة على جميع المسطحات، والذى يستهدف صحة القول بتجريده من إطاره الفعلى لاكتشاف قوانينه العامة» والذى «يبرهن من الوجهة النفسية على تشابه العمليات الذهنية والنفسية فى جميع الحالات مما يعد دليلا على وجود بنية واقعية خارج اللغة توجه أنشطتها» يعتمد على هذا المفهوم ليقدم تصورا محدثا عن «نحو القصة» الذى يسهم بدوره فى اكتشاف هذا النحو العالمى الطموح، على اعتبار أن القصة لون من النشاط الرمزى المتعدد الجوانب[2]

ويرى أنه لكى نصف حكاية قصة ما ينبغى أن نعد ملخصا لها يوجز كل حدث فى عبارة مركزة تتكون من مسند ومسند إليه أو من موضوع و محمول، وسنجد أن الحد الأدنى لأى قصة يتمثل فى الانتقال من حالة توازن إلى أخرى بطريقة ينجم عنها فقدان التوازن المبدئى؛ ثم لا تلبث أن تأتى قوة ثالثة فى اتجاه معاكس لتعيد التوازن مرة أخرى؛ ويلاحظ أن حالة التوازن الثانية قد تشبه الأولى لكنها تختلف جذريا

(١) انظر:

Barthes Roland Y otros: "L'analyse structurale du récit Communication8. Paris1966. Trad. Buenos Aires1970. P.10-41.

(٢) انظر: Todorov. Tzvetan, "Literatura Y signification" Trad. Barcelona.1974, P.159.

عنهـا، وبهذا يكون نموذج الدورة القصصية مكونا من خمسة مواقف: التوازن ـ عملية التغيير ـ انعدام التوازن ـ عملية إعادته ـ التوازن الجديد؛ إلا أن هذه الدورة قد تنقطع فى إحدى هذه النقاط وتعد حينئذ غير مكتملة؛ كما قد تطوى بعض هذه المواقف فتبدأ القصة بعملية التغيير مفترضة وجود حالة التوازن من قبل، ويمكن أن تضيف مراحل أخرى للدورة بمواقف مستقلة أو شبه مستقلة، بيد أن الهيكل الأساسى يشمل دائما هذه المواقف إما نصا وإما ضمنا. وعلى أية حال فإن هناك نوعين من أجزاء القول فى القصة: النوع الذى يصف حالة ما، من توازن أو عدمه؛ والنوع الذى يصف عملية الانتقال من حالة إلى أخرى، وإذا كان النوع الأول ثابتا وقابلا للتكرار فإن النوع الثانى متحرك ديناميكى لا يحدث إلا مرة واحدة؛ ويمكن مقارنة هذين النوعين من القول بنموذجين لغويين هما الوصف والفعل؛ فالأوصاف القصصية إذن هى الأجزاء التى تصف حالات التوازن أو عدمه، أما الأفعال القصصية فهى التى تتناول الانتقال من حالة إلى أخرى. ويمضى هذا الناقد فى مقارنته الطريفة قائلا إنه قد يعاب على «نحوه» خلوه من الأسماء، ويرد على هذا المأخذ على أساس أن الأسماء فى واقع الأمر ليست سوى صفات مبسطة أو معقدة طبقا لكل حالة على حدة.

وإذا كانت هناك خصائص أساسية وأخرى ثانوية فى الجمل اللغوية فإن نحو القصة كذلك يعرف هاتين المرتبتين من الخصائص؛ فهناك مثلا القصص المبنية للمعلوم؛ وهى العادية المألوفة أو الأدبية الراقية، والقصص المبنية للمجهول وهى القصص البوليسية التى تدور حول الفاعل واكتشافه، وتعد دراسة الزمن فى القصة ـ مثلها مثل الزمن اللغوى ـ جوهرية خصبة؛ وهناك نموذجان للسياق القصصى: القصص المسلسل مثل الجمل المتتابعة، والقصص المتداخلة مثل الجمل الاعتراضية والتفسيرية، كما أن هناك قصصا خبرية وأخرى إنشائية وثالثة شرطية وهكذا. وإذا تجاوزنا هذا النطاق الذى يقف عند حدود الجملة استطعنا أن نميز ثلاثة أنماط عامة فى العلاقات القصصية:

النمط الأول: يتصل بالعلاقات الزمنية وتعاقب الأحداث فى عالم الكتاب الخيالى.

والنمط الثاني : يرتبط بالعلاقة المنطقية التى تجعل مبدأ السببية هو السائد فى بنية القصة .

والنمط الثالث : يرتكز على نوع من العلاقة المكانية حيث تتجاور الأجزاء لرسم سطح معين[1]

الحكاية والقول:

يتم التمييز فى العمل القصصى بين مظهرين مختلفين : الأول الحكاية؛ وهى الأحداث المروية والشخصيات المتحركة وغير هذا من العناصر التى تحيل إلى تجربة المتلقى وتعد محاكاة للواقع ، فهى إذن لا تنتمى إلى الحياة وإنما إلى العالم الخيالى الذى يخلقه الفنان وإن كانت تستثير الواقع ، ومن الممكن لهذه الحكاية أن تصلنا بطريقة أخرى غير القصة عن طريق «فيلم» سينمائى أو مجموعة من الصور المنظمة مثلا ، أما المظهر الآخر للقصة فهو القول ، أى هذه الكلمات الواقعية الموجهة من الكاتب إلى القارئ، أى المسجلة فى كتاب والتى تشمل جانب التنظيم والصياغة ، والدراسة البنائية للقصة تبدأ دائما من هذا الجانب التجريدى عندما تعتبر أن القصة ليست سوى هذا القول ، ثم تشرع فى تحليل العلاقة بين القول والحكاية وتشمل ثلاث مجموعات من العناصر : المجموعة الأولى تتصل بالعلاقة بين زمن الحكاية وزمن القول ، وتتصل المجموعة الثانية بمظاهر القصة أو الطريقة التى يتصور بها الراوى الحكاية ، أما المجموعة الثالثة فهى أحوال القصة التى تتوقف على نوعية القول الذى يستخدمه الراوى كى يطلعنا على الحكاية .

وطبقا لهذا التصور البنائى عن مستوى القول يميز النقاد فيه بين ثلاثة مظاهر :

١ ـ المظهر الفعلى اللغوى : ويتمثل فى الجمل المحددة التى يتكون منها النص . ويتصل بهذا المظهر مجموعتان من المسائل : أولاهما تتعلق بخصائص الكلام وسمات الأسلوب ، والمجموعة الأخرى تتعلق بالتعبير نفسه؛ أى بمن يصدر عنه النص وبمن يتلقاه ، على أن نأخذ فى الاعتبار أن المقصود بذلك هو الشكل الصورى

---

(١) انظر نفس المصدر السابق ص١٦٤ .

المتمثل فى النص، وهذا يختلف بالطبع عن المؤلف والقارئ الحقيقيين. وقد درج النقاد على دراسة هذه المجموعة من المشاكل تحت اسم «رؤية» العمل الأدبى أو وجهة نظره.

٢ ـ المظهر النحوى : ويتصل بعلاقات أجزاء العمل فيما بينها، وهو مما يطلق عليه بعض الدارسين تركيب العمل الأدبى، ويقتضى تحليله التعرض لعلاقات القول بالحكاية التى أشرنا إليها من قبل وهى منطقية وزمانية ومكانية.

٣ ـ ويبقى بعد ذلك المظهر الدلالى أو موضوعات الأعمال الأدبية، ويمكننا أن نتوقع وجود عدد من الموضوعات العالمية المحددة يخضع لنوع من التوافق والتخالف ينجم عنه انطباع بكثرته الشديدة فى الظاهر.

ولا بد أن نستحضر حقيقة مهمة، وهى أن هذه المظاهر الثلاثة لا ينفصم بعضها عن بعض إلا بشكل مؤقت فى التحليل النظرى، أما على مستوى العمل نفسه فهى متشابكة معقدة غنية، وتعد جميع العناصر المباشرة القابلة للملاحظة فى العمل الأدبى مظهرا لبنية مجردة مستترة يتم الوصول إليها من خلال العمليات التحليلية العقلية التى تبحث عن النظام الماثل فيها[1].

التعرف على وحدات القصة:

إذا كان كل نظام يتألف عادة من مجموعة من الوحدات ذات الأنواع المعروفة فلابد إذن من تقسيم الحكاية أو القصة إلى مجموعة من الأجزاء التى يمكن توزيعها على عدد محدد من الأنواع؛ أى أنه لا بد من الوصول إلى الوحدات القصصية الصغرى.

وطبقا للمنهج التكاملى فإن التحليل البنائى لا يمكن أن يكتفى بتعريف الوحدات الصغرى وتوزيعها، بل من الضرورى أن يكون المعنى منذ اللحظة الأولى هو معيار الوحدة؛ وأن تكون الخاصية الوظيفية لبعض أجزاء الحكاية هى التى تجعل منها

---

(١) انظر:

Torodov. Izvetan. "Introduccion a le literature fantaciica" Trad. Madrid.1973. P.29.

وحدة ولذلك تسمى وحدات وظيفية؛ وابتداء من المدرسة الشكلية الروسية يعتبر كل من هذه الوحدات جزءا من الحكاية يدخل فى عمليات التبادل والتناسب؛ ومحور الوظيفة أو بذرتها التى تخصب أية قصة هو العنصر الذى ينضج فيما بعد على المستوى نفسه أو على مستوى آخر. فهل معنى هذا أن كل شيء فى القصة له وظيفة، وأن كل تفصيل صغير له معنى؟ وبالتالى هل يمكن تقسيم القصة كلها إلى وحدات وظيفية؟ وللإجابة عن هذا لا بد أن ندرك أن هناك أنواعا عديدة من الوظائف وأشكالا مختلفة من التبادلات، وذلك يعنى أن الحكاية أو القصة تتألف فعلا من وظائف لكن على مستويات مختلفة؛ فكل شيء فيها له معنى؛ ولا يعود هذا إلى تفنن القصاص بل إلى بنية القصة نفسها؛ فكل ما يتألف من القول القصصى قائم هناك؛ ومهما بدا شيئا تافها لا قيمة له واستعصى على أداء أية وظيفة فإن معناه على الأقل يصبح هو العبث واللاجدوى؛ ومن هنا يمكن أن يقال إن الفن لا يعرف الضجة - بالمعنى الذى تستخدمه نظرية الإعلام الحديثة - وما دام هناك نظام فى العمل الأدبى فلا توجد أية وحدة ضائعة على الإطلاق؛ مهما كان الحبل الذى يصلها بأحد مستويات الحكاية واهيا أو طويلا، ولا ننسى أن الوظيفة من الوجهة اللغوية هى التى تؤدى إلى وحدة المضمون؛ فهى «ما يريد أن يقول» هذا الجزء أو ذاك من القصة.

ويرى زعيم النقد البنائى «رولاند بارت» أن هناك دائما نوعين من الوحدات القصصية:

النوع الأول ذو طابع وظيفى توزيعى واضح؛ وهو يبدو أكثر من مرة؛ لأنه يقتضى عملية تبادل؛ وذلك مثل شراء «مسدس»؛ والعملية المبادلة له هى لحظة استخدامه؛ إذ إنه لو لم يستخدم لكان النص على شرائه رمزا للتفاهة أو للتردد، والعملية المبادلة لرفع سماعة التليفون هى وضعها مرة أخرى وهكذا؛ أما النوع الآخر من الوحدات فهو ذو طابع تكاملى؛ وهو يشمل جميع الإشارات بالمعنى العام لهذه الكلمة؛ ولا تحيل الوحدة حينئذ إلى عمل تكميلى ذى نتاج، وإنما إلى تصور مبهم إلى حد ما ولكنه ضرورى لتركيب القصة، ومن هذه الإشارات ما يتصل بخصائص الشخصيات والبيانات المتعلقة بها ومنها ما يتصل بالمناخ العام للقصة، ولا تصبح علاقة الوحدة إذن ببديلها توزيعية، فكثيرا ما تحيل الإشارات المتعددة إلى المعنى نفسه ولا تلتزم بنظام مطرد، وإنما تصبح علاقتها تكميلية، ولكى ندرك فائدة هذه

الإشارات لا بد أن ننتقل إلى مستوى أعلى يتصل بأعمال الشخصيات أو بالحكاية نفسها حتى تتضح دلالة الإشارة أو الوصف، ولنأخذ مثلا على ذلك عدد أجهزة التليفون فى مكتب أحد المديرين، فقد لا يستخدم منها إلا واحدا فحسب، ولكنها تشير إلى مدى سلطته وتعدد اتصالاته والاقتدار الإدراى فى أعماله. ويمكن استخدام هذا التقسيم لتمييز نوعين كبيرين من القصص ومراتب أخرى تقع بينهما، ففى الطرف الأقصى حيث تكون غالبية الوحدات المستخدمة وظيفية تقع الحكايات الشعبية المفعمة بالأحداث المتتالية، وفى الطرف الآخر حيث يزخر القول القصصى بالوحدات الإشارية الدالة تقع القصص النفسية التحليلية التى لا تحتوى إلا على قدر ضئيل من الأحداث ونسبة كبرى من الإشارات، وتقع بين هذين النوعين من القصص مراتب أخرى مختلفة تقرب أو تبعد عن كل من الطرفين بقدر ما يسودها من وحدات وظيفية أو إشارية(1).

ويمضى هذا الناقد نفسه فى تحليل بنية القصة على هذا النمط ، فيقترح تقسيم كل نوع من هذين النوعين إلى أقسام أخرى تساعدنا فى تعميق البحث، فالوحدات الوظيفية تنقسم عنده إلى وحدات أساسية وأخرى فرعية؛ وتتصل الأولى بالأعمال المهمة الملحوظة فى تركيب القصة أو اللحظات الحرجة التى تنهى مشكلة ما أو تثير أخرى، وهى عادة «عقد» يمكن أن تكون صغيرة أو كبيرة لكنها دائما ذات تأثير حاسم فى مجرى الأحداث، فهى تمثل إذن المنعطفات الكبيرة التى يحتدم عندها الصراع أو يشتد التوتر أو يتغير الموقف، أما الوحدات الوظيفية الفرعية فبالرغم من أنها تلعب دورا ما فى تطور الأحداث إلا أنها أقل توترا وأشد اطمئنانا، فهى إذن حشو الأحداث وتفاصيلها الصغرى التى لا تتضح الكبرى بدونها، وهى تمثل مواقف مريحة ولحظات جزئية وأحداثا لا تغير من المجرى العام بل تكون معالمه المتسلسلة المتوقعة، ولا يمكن الاستغناء عنها فى النسيج المتحرك للقصة؛ لأنها تصب بدورها فى المحور العام وإن بدت ترفا غير خطير. وكذلك تنقسم الوحدات الإشارية إلى وحدات إيحائية وأخرى بيانية، والأولى أخصب وأذكى من الأخرى، وتتمثل فى

---

(1) انظر :

Barthes,Roland, Y otros:"L'analyse structurale du récit" Paris1966. Trad Buenos Aires1970, P.18-20 .

الإشارات التى تترك للقارئ مجالا للاستنتاج والاستخلاص، فوصف حركة ما أو لحظة مشحونة عن طريق إشارة مختصرة تحمل فى طياتها دلالة ممتدة، وتسقط فى مستويات أخرى من القصة ـ كأن يكون الجو ممطرا أو غائما أو عاصفا أو قائظا ـ مما يمثل خلفية للأحداث القريبة أو المتوقعة يعتبر وصفا إيحائيا غنيا، أما النوع الثانى من الوحدات التأشيرية فهى التى تزود القارئ بالبيانات بطريقة مباشرة، وتساعده على موقعة القصة زمانيا ومكانيا أو على تحديد الشخصيات مثل النص على عمرها أو ملبسها، وبالرغم من أن مثل هذا التفصيل يعد ضروريا لما يترتب عليه إلا أنه عندما يتم تقديمه للقارئ بصفة مباشرة لا يترك المجال لإيحاءات كثيرة ثرية مما قد يضعف من قيمته الإعلامية[1].

وعن طريق تحليل هذه الوحدات الكبرى والصغرى يقترب النقاد مما يطلقون عليه التركيب النحوي للقصة أو قوانين توالى وحداتها وتألفها، فيلاحظون مثلا أن الوحدات الصغرى تتمتع بقدر كبير من حرية الحركة والسيولة فى التوافق لدرجة تسمح بتقبل حالات تبادل أو توافق أخرى بينما تتميز الوحدات الوظيفية الأساسية بخضوعها لقوانين أشد صرامة وصلابة فى بنيتها، وسمتها الأولى أنها غير قابلة للحذف على أى اعتبار. أما الطريقة التى تتبعها فى تواليها فقد اختلف النقاد فى تحديدها، وقد رأينا أن «بروب» اعتبر الزمن الواقعى محور تسلسل الحوادث وأرجع إليه مجمل قوانين تركيبها، ولكن البنائيين المحدثين عموما يرفضون هذا المحور ويعتمدون على «أرسطو» نفسه الذى ميز بين الأدب والتاريخ بالتزام الثانى بفكرة التسلسل الزمنى وتحرر الأول منها، ويرون أن القصة لا تنبنى إلا على إيهام بالتسلسل الزمنى، إذ إن لها زمنها الخاص، أو على حد تعبير «ليفى ستراوس» «أن طبيعتها اللازمنية كأم تمتص فى جوفها التسلسل الزمنى» وهو يسميها «أما» لأنها مصدر التوليد ومحور القصة الذى تتجمع عنده كل الخيوط وتتفرع عنه، أما القوانين التى تخضع لها فى هذه الحركة التجمعية فهى فى جوهرها منطقية، على أنهم يختلفون بعد هذا مباشرة فى توصيف هذه الطبيعة المنطقية، فبينما يركز بعضهم على المنطق الذى تخضع له الشخصيات فى لحظات اختيارها للأعمال التى تقوم بها، وهى اللحظات الحاسمة التى تقرر مصائرها فى القصة، يعنى بعضهم الآخر بالتزام

(١) انظر نفس المصدر السابق ص٢٢.

النمـوذج اللغـوى فى تحـديد مـعـالم هذا المنطق ، وهو النمـوذج الذى يعـتـمـد على المخالفات فى أداء الوظائف ، وهى مخالفات تمتد على طول القصة ، وترسم معالمها فى شبكة من التوافقات المتقاطعة .

النموذج السيميولوجى فى تحليل القصة:

بالرغم من أننا سنخصص صفحات مستقلة لدراسة النظم السيميولوجية فى الأدب إلا أننا ينبغى أن نشير فى مجال الحديث عن الاتجاهات البنائية المختلفة فى تحليل القصة إلى هذا الاتجاه الذى يميز فى تركيب القصة بين ثلاثة عناصر : الهيكل والرسالة والشفرة ، ويعنى بالهيكل لغة القصة ومجموعة الخصائص البنيوية التى تشترك فيها مع غيرها ؛ ويشمل مستويين :

(أ) مستوى المقال باعتبارها مجموعة من الأقوال المكونة من جمل متتالية .

(ب) مستوى البنية وهو يتمثل فى بنية المضمون الذى تعبر عنه القصة .

وإذا كان علم اللغة يقتصر على دراسة الجملة فإن التحليل البنيوى لا يمكن أن يقف فى تناول المقال على مجرد توالى العبارات ؛ بل لا بد له من أن يعتبرها «كلا ذا دلالة» ، ومع أن المستوى المقالى للحكاية يعد أفقيا ، ويمكن تصوره على أنه توالى أقوال ذات وظائف إسنادية إلا أنه يكشف لغويا عن مجموعة من عناصر السلوك اللغوى ذات أهداف محددة .

أما «الرسالة» فهى المعنى الخاص لكل حكاية ، وهو معنى يرتكز بدوره أيضا على نفس هذين المستويين المقالى والبنائى ؛ فعلى المستوى الأول تتوالى الأحداث التى تقتضى أبطالا ؛ ويمكن وصفها من خلال مجموعة من المراتب التى تنتظم هؤلاء الأبطال ؛ إذ قد يكونون أفرادا أو جماعات ، فاعلين أو مفعولين ؛ موجهين أو موجها إليهم ، معارضين معوقين أو مساعدين ، ولكل منهم دلالته التى تتشابك مع دلالة الحدث فى نسيج معقد ، وينطلق الباحث من أصغر وحدة دلالية فيصف وينظم مجموعات الوحدات الكبرى بكل علاقاتها التى تكون بنية المضمون .

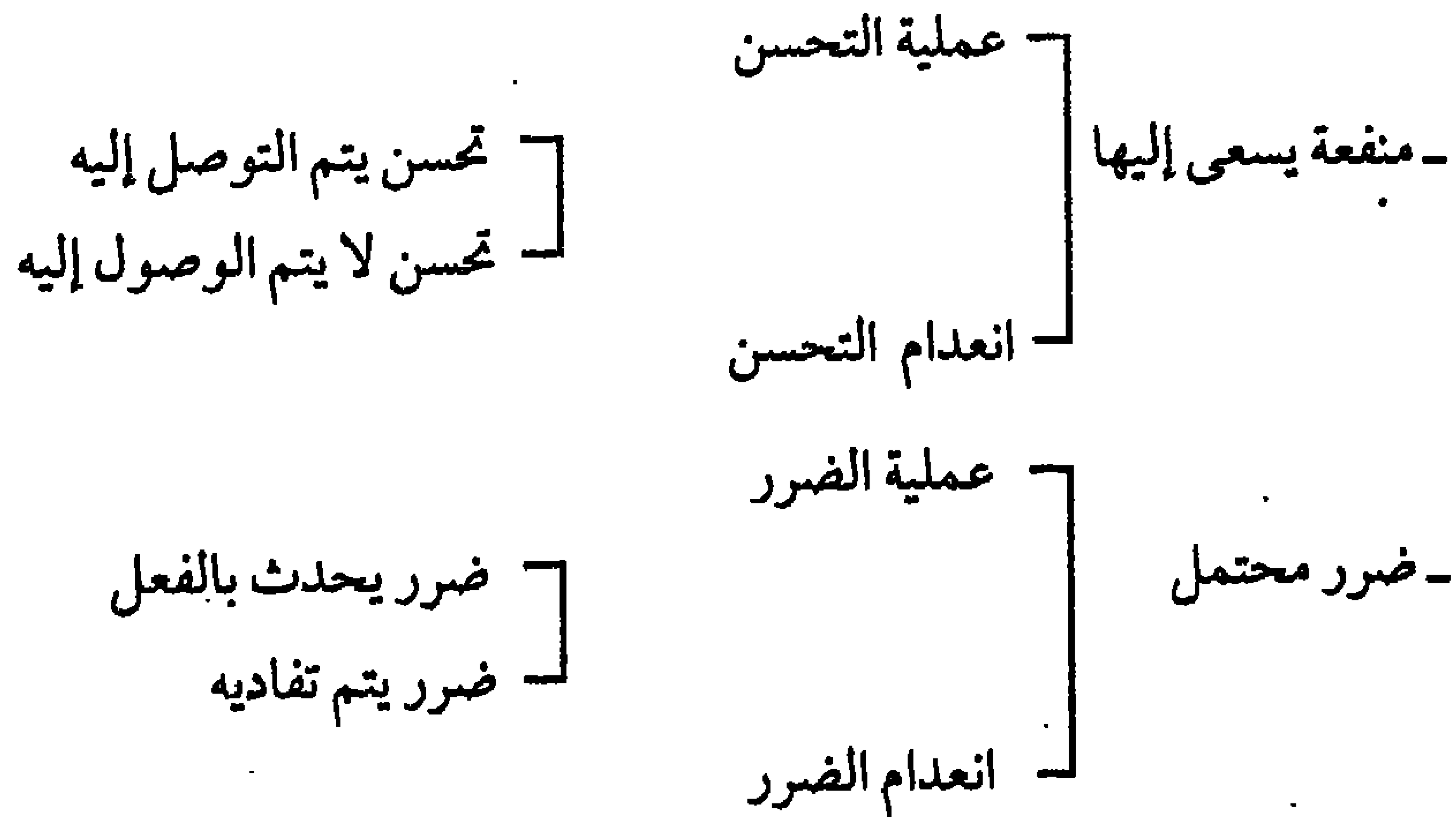
أما العنصر الثالث والأخير فى هذا التحليل فهو «الكود» أو الشفرة ؛ أى مجموعة القوانين الرمزية التى تحكم مدلول الرسالة ، ويلاحظ أن هذا المصطلح أساسى فى

علم السيميولوجية الجديدة كما سنرى، وأنه يشمل جانبا شكليا فى التحليل الأدبى وجانبا آخر أيديولوجيا يشير إلى المفاهيم الاجتماعة للدلالات الأدبية[1].

ويقدم بعض الباحثين الآخرين تصورا مختلفا عن التحليل السيميولوجى للقصة بتقسيمه إلى قطاعين: قطاع التحليل الفنى لوسائل القصة «التكنيكية» من جانب، وقطاع البحث عن القوانين التى تحكم العالم الروائى من جانب آخر.

فكل قصة تتمثل فى قول يتضمن تتابعا لمجموعة من الأحداث البشرية المهمة التى تكون حدثا متكاملا متوحدا، فإذا انعدم التتابع تلاشت القصة وتحولت إلى لوحة وصفية لا يربط بين عناصرها سوى مجرد التجاور المكانى، أو أصبحت قولا استدلاليا لو كان كل عنصر يتضمن الآخر، أو قولا غنائيا لو تجمعت عناصرها حول الاستثارة المجازية التصويرية، أما إذا افتقدت أحداثها خاصية التكامل والتوحد فإنها تصبح مجرد مجموعة من الوقائع المسلسلة التى لا تربطها ضرورة ولا يوحدها محور، وإذا خلت من إثارة الاهتمام البشرى فلم يقم بها فاعلون ولم تقع على مفعولين أو تتصل بمشروع إنسانى فإنها عندئذ لا تكون قصة نظرا لخلوها من المعنى.

وطبقا لهذا التصور فإن الأحداث فى القصة تتوزع تبعا لما تعود به من النفع أو الضرر على المشروع الإنسانى فى مجموعتين أساسيتين هما:



(١) انـظـر: Greimas, A. J. "Sémanlique Structural" Paris1966. Trad. Madrid,1973, P.175.

وتتوزع الأعمال فى القصة طبقا لعلاقتها بهذه العناصر ، وتتحدد أنواع التتابع على أساسها ، فهناك تتابع مستمر إذا استمرت الأحداث فى دورات مكتملة. نفع يسعى إليه ← عملية النفع ← وحدوث النفع ، أو ضرر يخشى منه ← وقوع الضرر ← ضرر واقع ، وهناك تتابع بالقفز إذا تدخلت عوامل وقطعت هذه الدورات فلم تنته إلى نتائجها المرتقبة أو أدت إلى نتائج عكسية ، ويضع النقاد لوحات كاملة لجميع هذه الاحتمالات ، ويحددون على أساسها أنماط القصة المختلفة ، ويبحثون مدى توازيها مع السلوك البشرى ، وينسجون شبكة العلاقات بين العناصر المختلفة ابتداء من أبسط الأشكال إلى أشدها تشابكا وتعقيدا ، وبهذا يضعون الإطار اللازم لدراسة سلوك الشخصيات المقارن فى القصة فى أبنية وهياكل وجداول محددة طبقا لإمكانات التوافق والتخالف التى تستجيب لعوامل الثقافة والعصر والجنس الأدبى والمدرسة التى ينتمى إليها الأديب وأسلوبه الشخصى ؛ وبهذا يصلون بالتحليل الفنى للوسائل «التكنيكية» القصصية إلى مداه ؛ ويقيمون على أسس علمية محسوبة كميا قوانين العالم الروائى[1] ، حيث يتضح أن تسلسل الأحداث فيها ليس اعتباطيا ، ولكنه يخضع لمنطق دقيق ، فظهور مشروع ما يثير عقبة فى طريقه والخطر مثلا يستدعى المقاومة أو الهرب ، ومن هنا يمكن وضع الهياكل الأساسية وتحديد عددها ، كما يمكن إرجاع حكاية كل قصة إلى مجموعة منها أو مشتقاتها وقياسها كميا لشرح اختلافاتها الكيفية والنوعية بطريقة علمية سليمة .

نظام الأحداث: سببى زمانى أو تجميعى مكانى:

إذا كان كل نص قابلا لأن ينقسم إلى وحدات صغرى فإن نوع العلاقات التى تقوم بين هذه الوحدات يمثل المعيار الأول لتمييز الأبنية التى يحتوى عليها النص ؛ ويلاحظ أن أى عمل أدبى يستخدم عادة أنماطا كثيرة من العلاقات بين وحداته ويتبع لهذا السبب نفسه أنظمة مختلفة ؛ ولذلك فعندما نقول إن هذه القصة تبرز بنية معينة

---

(١) انظر : Bremond, Claud."La Logica de los Posibles narrativos"
فى الكتاب المشار إليه «التحليل البنائى للقصة» ص ٧٨/ ٩٠ .

فمعنى هذا أنها هى الغالبة عليها وليس معناه أنها الوحيدة فيها ؛ هذه الغلبة تتخذ مظاهر كمية عندما تشير إلى نمط العلاقة الأكثر ورودا بين الوحدات أو مظاهر نوعية كيفية عندما تشير إلى العلاقات التى تبدو فى اللحظات الحاسمة المميزة.

ويمكن التمييز بين نوعين أساسيين من الأنظمة، أو كما يقول «توماتشفسكى» فى كتابه عن «نظرية الأدب» «يتم وضع العناصر الموضوعية طبقا لأحد مبدأين: فإما أن تخضع لمبدأ السببية وتنتظم داخل نوع من الإطار الزمنى، وإما أن تعرض بشكل لا يخضع لمنطق الزمن ولكنه يتتابع دون مراعاة السببية الداخلية» ويطلق على النوع الأول اسم «النظام المنطقى الزمنى» كما يسمى النوع الثانى «النظام المكانى»، ويلاحظ أن معظم القصص التى كتبت فى الماضى تنتظم فى النوع الأول وتخضع لعنصر السببية الزمانية، ويمكن أن يتصور - من الوجهة النظرية - حالات ينفصم فيها النظام المنطقى عن الزمنى ويكتسب كل منهما أصفى أشكاله، إلا أن هذا لا يحدث عادة فى مجال الأدب ؛ ومثال سيطرة النظام الزمنى البحت دون اعتبار لعنصر السببية ما نراه فى السرد التاريخى ورصد الأحداث بالسنوات أو اليوميات الشخصية ؛ أما الكتابة التى تخضع لعنصر السببية فحسب فهى الكتابات المنطقية والغائية مثل كتابات المحامين والقضاة والساسة وأصحاب المبادئ النظرية. أما فى مجال الأدب فإننا قد نجد لونا من الكتابات السببية الخالصة فيما يسمى بالصور الشخصية أو النماذج البشرية أو الأنواع الوصفية الأخرى التى يتوقف فيها عنصر الزمن مثل قصة «امرأة ما» «لكافكا»، وأحيانا نجد أدبا زمنيا يرفض فى الظاهر الخضوع لمبدأ السببية، ويتبع التسلسل الزمنى البحت حتى يقترب من الشكل الروائى التاريخى، ولعل أوضح مثل على ذلك فى الأدب العالمى الحديث هو قصة «جيمس جزيس» «عوليس» حيث نرى أن العلاقة الأساسية بين الأحداث إنما هى التتابع الزمنى الخالص فيما يحكيه لنا دقيقة بدقيقة عما يحدث فى مكان ما أو عما يدور فى وعى البطل، ولا شك أن هذه حالات استثنائية متطرفة توضح ما تجرى عليه الأغلبية العظمى فى القصص من التضامن والتشابك بين المستويين الزمنى والسببى المنطقى مع غلبة هذا العنصر الأخير بشكل قوى حاسم. وهذا يقتضى تحليل عنصر السببية إلى أنواعه المختلفة ؛ ومحاولة التعرف على أهمها.

ويبدو أن النقاد البنائيين مولعون بالتقسيمات الثنائية المتكاثرة، فهم يميزون أيضا

بين نوعين من السببية ، إذ إن الوحدات الصغرى للقصة إما أن تتبادل فيما بينها علاقات سببية مباشرة من التأثير والتأثر وإما أن تخضع جميعها لقانون عام تعتبر تطبيقا له . ويقترحون تسمية النوع الأول بالقصص الأسطورية والنوع الثانى بالقصص الأيديولوجية :

١ ـ فالقصص الأسطورية : هى أول ما أثار انتباه التحليل البنائى منذ نشر «بروب» عام ١٩٢٨ دراسته الشهيرة عنها ورصد العناصر الأساسية التى أقام عليها تعميماته النظرية . ولا ينبغى أن نجعل السببية المباشرة فى هذا النوع قاصرة على العلاقات بين الأحداث ـ كما ينحو هذا الباحث نفسه ـ إذ إن من الممكن أن يتسبب الحدث فى حالة ما أو يكون نتيجة لحالة ما لا لحدث آخر ، ويتصل بهذا النوع القصص النفسى كذلك .

٢ ـ أما القصة الأيديولوجية : فهى التى لا تقيم علاقات سببية مباشرة بين الوحدات التى تتكون منها ، ولكنها تبدو جميعاً كمظاهر لقانون عام يحكمها كلها . على أنه من الضرورى أحيانا أن نتعمق فى البحث عن العلاقات بين الأحداث التى تبدو للوهلة الأولى وكأنها أشياء متجاورة لا تربط بينها صلة منظورة ، وهنا نجد أن القصة التى تنتظم طبقا لقانون السببية وتحتفظ به خفيا كامنا تجبر القارئ على أن يقوم بالعمل الذى تركه القصاص وهو اكتشاف هذا القانون . وكلما كانت السببية ضرورية لتلقى القصة وفهمها لم يكن أمام القارئ مفر من القيام بهذا العمل ، ويمكن القول بأن كل رواية تحتوى على قدر معين من العناصر السببية وأن الكاتب والقارئ معا يبذلان جهدهما لتوفير الظروف الملائمة لمعرفة هذه السببية؛ وأن ما يبذله كل منهما فى هذا الصدد يتناسب بطريقة عكسية مع الجهد الذى يتعين على الآخر أن يقوم به ؛ فلو وضّح الكاتب كل خيوطه السببية لما ترك للقارئ فرصة الحدس بها والاستمتاع بلذة الكشف عنها بنفسه .

وبالنسبة للنظام المكانى البحت فإن الكلمات المنسقة طبقا له لا تسمى عادة قصة ؛ وقد يمثل هذا النوع من الأبنية الأدبية فى الشعر ويدرس فى فنونه ، إذ إن خاصيته المميزة هى وضع الوحدات فى النص بطريقة منتظمة تفقد فيها العلاقات المنطقية

والزمانية أهميتها؛ وتحل محلها علاقات مكانية شيئية تصويرية ثابتة[1] فإذا تذكرنا مبادئ جاكوبسون التى تقضى بغلبة المحور الاستبدالى الاستعارى على الشعر والمحور السياقى المكانى على النثر أمكننا أن نربط هذا التصور الأخير بالوحدات الصغرى فى ذاتها، على أن تنعكس طبيعة العلاقة بالنسبة للوحدات الكبرى طبقا للنسق الذى نشرحه الآن، فما كانت وحداته الصغرى ترتكز على محور الاستبدال فيه تشتبك مع غيرها على أساس تجاورى حتى تكون بنية مؤلفة من سالب وموجب، وما كانت وحداته الصغرى تعتمد على محور التجاور فيه ـ وهو النثر القصصى ـ تنعكس علاقات وحداته الكبرى بتوافقها مع عناصر الزمان والمكان على أساس استبدالى ليتم أيضا تكوين بنيته من عنصرين متخالفين.

مشكلة الزمن المقالى والتاريخى:

تعود مشكلة الزمن فى القصة إلى الفرق بين زمن الحكاية وزمن القول؛ فبينما يسير زمن القول فى خط طولى فى معظم الأحيان نجد أن زمن الحكاية متعدد الأبعاد؛ إذ يمكن فى الحكاية أن تجرى حوادث مختلفة فى الوقت نفسه؛ لكن القول القصصى ينبغى أن يضعها واحدة إثر الأخرى بالضرورة، وبهذه الطريقة يعرض شكلا معقدا فوق خط مستقيم مما يقضى ضرورة كسر التتابع الطبيعى للأحداث مهما حاول المؤلف أن يكون أمينا فى عرضه لها، هذا ولا يحاول المؤلف غالبا استعادة هذا التتابع الطبيعى بل يستخدمه لأغراض جمالية. وإذا كان زمن القول يرتبط بالسياق القصصى وتتابع الكلمات فى الجمل ويسير عادة على وتيرة واحدة فإنه يقع على خط متواز مع زمن الكتابة أو الإرسال، ولا يلبث أن يضطرب هذا التوازى عندما تنقطع عملية الكتابة ثم تستأنف فيما بعد، ويدخل زمن الكتابة هذا كعنصر فى العمل الأدبى فى اللحظة التى يمثل فيها جزءا من الحكاية كأن يحدثنا القصاص مثلا عن قصته هذه وعن الأوقات التى يخصصها لكتابتها. ويتضح هذا النوع من الزمن فى القصص التى تعترف فى داخلها بطبيعتها كقصة، ويرتبط بذلك أيضا زمن القراءة أو

(١) انظر :

Todorov, Tzvetan, "Poetique" Paris1968. Trad. Buenos Aires,1973, P.88.

التلقى، وهو لا يدخل فى التحليل إلا إذا استخدمه المؤلف فى التأثير كأن يراعى تناوب الإيقاع بين الوصف والأحداث لإنتاج تأثير معين لدى القارئ.

أما زمن الحكاية فلا ينبغى أن نتوقع أنه يسير على مستوى زمنى تاريخى، إذ يكفى أن تكون هناك أكثر من شخصية فى القصة حتى تبعد الحكاية عن التمثيل الدقيق للواقع الزمنى التاريخى، والسبب فى ذلك أنها كى تلتزم بهذا التمثيل يجب عليها أن تقفز فى كل لحظة لتحكى لنا ما تفعله أو تقوله هذه الشخصية أو تلك خلال اللحظة نفسها، ونادرا ما تكون الحكاية بسيطة، ومن ثم فلا بد أن تحتوى على خيوط متعددة متشابكة، وعلى هذا فإن النظام الزمنى النموذجى إذا وجدناه فى بعض القصص الحديثة فليس سوى طريقة لعرض الأحداث تختلف جوهريا عن النظام الطبيعى فى الواقع التاريخى، وكلما تعددت الحكايات داخل العمل القصصى تعقدت كذلك مشكلة الزمن، ويخضع توالى الحكايات فى القصة لنموذجين كبيرين هما التسلسل والاعتراض؛ ويتمثل الأول فى تركيب حكايات مختلفة تبدأ الثانية عندما تنتهى الأولى وهكذا، وضمان وحدة القصة فى هذه الحالة يعتمد على نوع من التشابه فى بناء الحكاية، أما الاعتراض فهو إدخال حكاية ضمن الأخرى، وكل حكايات ألف ليلة وليلة مثلا داخلة فى حكاية شهر زاد، ويلاحظ النقاد أن هذين النمطين من التركيب ينطبقان على نوعين من العلاقات النحوية هما التناسق والتبعية. على أن هناك نوعا ثالثا من التوفيقات القصصية يطلق عليه «التناوب» ويتمثل فى رواية حكايتين فى الوقت نفسه بالانتقال من واحدة إلى أخرى، ويتضح هذا الشكل فى الأجناس الأدبية التى بعدت صلتها عن الأدب الشفوى وكثيرا ما يستخدم فيه لون من الرمز الشفاف.

أما العلاقة بين زمن القول الحاكى وزمن عالم القصة المحكى فهى خصبة متعددة الجوانب، إذ إنه لا يمكن بحال إقامة تواز مطلق بن هذين الزمنين، بل لا بد من دخول كثير من التنويعات التى قد يعبر عنها بكلمات مثل قبل وبعد وغيرها، وذلك لأن زمن القول ـ كما أسلفنا ـ ذو بعد واحد أما زمن القصة فهو متعدد الأبعاد، وتؤدى استحالة التوازى بينهما إلى اضطراب فى التسلسل، ويتمثل هذا الاضطراب إما فى العودة إلى الماضى وإما فى سبق الأحداث. ويكثر النوع الأول فى القصص

الكلاسيكى حيث يتبع ظهور أية شخصية تقديم موجز عن حياتها الماضية على الأقل إن لم يكن تلخيص حياة أسرتها كذلك، أما سبق الأحداث فقد أخذ يشيع فى القصة الحديثة وقد يتداخل أثناء سرد الماضى نفسه. ومن ناحية استمرار الزمن قد يقارن الوقت الذى تستغرقه الأحداث نفسها بالوقت الذى يحتاجه القارئ ليفرغ من قراءة القول القصصى، على أن هذا الوقت الثانى لا يمكن أن يقاس بالساعة لأنه يختلف من حالة لأخرى ويعد نسبيا دائما، ولكن يمكن التمييز بين المستويات التالية :

(أ) تعطيل الزمن أو إيقافه، وذلك عندما لا يجارى زمن القول أى تسلسل فى زمن القصة، كما نرى فى حالات الوصف والتأملات العامة التى لا يحدث خلالها شىء.

(ب) وقد يحدث الوضع العكسى، عندما لا نجد فى زمن القول أى أثر ينطبق على زمن القصة، وذلك فى حالات إغفال مراحل زمنية من الأحداث وعدم الإشارة إليها اعتمادا على أنها تفهم من السياق.

(جـ) أما الحالة الثالثة ـ النادرة أو المستحيلة ـ فهى التطابق التام بين الزمنين، ولا يمكن تحقيقها إلا بالأسلوب المباشر وإدماج الواقع الخيالى فى المقولة القصصية للوصول إلى مشهد فعلى كما حدث فى بعض القطع المسرحية.

(د) وأخيرا يمكننا أن نتصور حالتين تقعان فى وسط هذه المستويات وبين أطرافها القصوى، وهى الحالات الطبيعية المألوفة فى الأدب، حيث نرى أن زمن القصة أطول من زمن القول؛ أو أن هذا الأخير أطول من الزمن فى عالم القصة[1].

مصطلح الفاعل فى البنائية:

عندما كانت مصطلحات النقد الأدبى تعتمد على معيار المضمون من الوجهة النفسية فإنها كانت تسمى العنصر «الفاعل» فى القصة بأسماء تطابق هذه الرؤية مثل الشخصية والنموذج، كما كانت تسمى الفعل «الحدث» أو «الحكاية» أو «التاريخ» طبقا لمفهوماتها المتعددة، أما الدراسة البنائية فإنها تجرد هذه العناصر من طابعها

(١) انظر نفس المصدر السابق ص٦٣.

السابق وتطلق عليها تسميات جديدة اعتمادا على وظائفها البنائية ومدى اشتراكها فى الفعل .

وإذا كان النقاد ابتداء من «أرسطو» ينصون على توقف هذه العناصر بعضها على البعض فإن النزعة الشكلية بدورها قد أخذت تصف الفاعلين حسب الأفعال التى تعزى إليهم فى القصة ، وجاءت البنائية لتنص على أن هذا المستوى الوصفى ضرورى ؛ إذ بدونه لا يتيسر فهم الأحداث الصغيرة ، بمعنى أنه لا توجد حكايات دون «ذوات» تقوم بالعمل أو يجرى عليها الحدث ؛ لكن هذه الذوات لا ينبغى تقديمها على أنها أشخاص ؛ ففكرة الشخصية فى القصة فكرة خطيرة نجمت عن نوع من الكسل العقلى الذى يتسم به القراء والنقاد معا ؛ وأصبحت طريقة للإشارة تحجب من ورائها «الميكانيزم» الحقيقى للعمليات القصصية ، وعلى هذا فإن البنائية تتفادى وصف الشخصيات بالمفهوم النفسى والتاريخى وتبحث عن وسائل أخرى للرصد والحديث عن مشتركين أو فاعلين ، وقد تلجأ إلى استخدام مقولات سيميولوجية مثل المرسل والمرسل إليه والمعاون والمضاد والمنتفع والعائق ، وتحلل مراتبهم فى بنية القصة وأدوارهم وقياس حجمها وأهميتها وعلاقتها بغيرها[١] .

وإذا نظرنا أولا لتاريخ «الشخصيات» فى الأدب وجدنا أن أرسطو كان يعتد بالأعمال فى الشعر الدرامى ويضعها فوق الشخصيات ؛ ويرى أنه قد توجد حكاية مسرحية دون شخصيات متميزة ولكن العكس غير ممكن ؛ وتطور الوضع فيما بعد باكتساب الشخصيات فى الأدب كينونة خاصة وحقيقة نفسية مستقلة وأصبح ينظر إليها على أنها «أشخاص» توجد حتى من قبل أن يصورها الأدب[٢] ؛ وجاء المسرح البرجوازى ليضفى عليها نوعا من التجريد حتى اقتصرت على مجموعة من النماذج المألوفة مثل الفتاة المحبوبة والأب والنبيل والخادمة وغيرهم ؛ ومنذ برزت البنائية كمذهب نقدى تحليلى رفضت كلا الاتجاهين السابقين وأخذت تبحث عن وجهة جديدة ، فاقترح «بروب» نوعا من النموذجية البسيطة لا يعتمد على الأنماط النفسية ولا على الأدوار العامة وإنما يربط كل شخصية بوظيفتها المنوطة بها فى العمل نفسه ؛

---

(١) انظر :

Castagnine, Raúl, "Sentido Y estructura narrativa" Buenos Aires,1975, P.77.

(٢) انظر الفصل الخاص بالنموذج والبطل فى كتابنا «منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى» دار المعارف ١٩٨٠ .

ولما كانت تحليلاته تنصب على القصص الأسطورية فإننا نستطيع أن نضرب مثلا على ذلك بالشخصية التي تعطى الأداة السحرية والأخرى التى تقدم المعونة والثالثة الشريرة وهكذا؛ إلا أن هذا التصنيف النموذجي الجديد لم يلق قبولا لدى عامة البنائيين لاتسامه بالشكلية المحضة والعشوائية التوزيعية؛ وأخذ كل ناقد يبحث عن طريقة أخرى لتناول الشخصيات مع إجماعهم على رفض اعتبارها كائنات تاريخية لها واقع نفسى تعود إليه تحركاتها؛ إذ أن دراسة هذا الواقع لا تمس الناقد الأدبى بالذات وإنما تدخل ـ بشكل ما ـ فى ميدان التحليل النفسى أو الاجتماعى دون أن تسهم فى حل المشكال الجمالية البنائية.

وقد انطلق بعض هؤلاء النقاد من ميدان علم اللغة الحديث كما رأينا فى بحث علم الدلالة البنائى عند «جريماس» الذى تبنى مصطلح «الفاعل» فى الأدب ثم أضاف إليه مصطلحا آخر هو «الممثل» الذى يقوم بدور الفاعل فى عمل قصصى معين، أما بالنسبة للجنس القصصى فيرى أنه من الأدق أن نتحدث عن بنية الفاعلين؛ وعلى هذا فالممثلون يقومون داخل كل حكاية خاصة أما الفاعلون فهم أصناف من الممثلين ولا نصل إليهم إلا من خلال دراسة مجموعات قصصية كاملة، وإذا كانت تشكيلات الممثلين تكون قصة خاصة فإن بنية الفاعلين تمثل جنسا أدبيا بأكمله؛ وعلى أية حال فإننا نتعرف على كل منهما بما يفعل لا بما هو عليه، ومن هنا فإن تصنيفهم يتم طبقا لمحاور دلالية مثل: الرغبة ـ التواصل ـ التجربة، لا طبقا لأنماط نفسية أو اجتماعية، ويقتضى وصف الفاعل فى القصة تبعا لهذا التصور علاج نوعين من المشاكل:

١ ـ ما يتصل بالعلاقة المتبادلة بينها وطريقة وجودها وتكوينها للعالم القصصى المصغر.

٢ ـ ما يتصل بالمعنى العام الذي تعزوه إلى كل منها والأنشطة التى يقوم بها وكيف نضعها فى جداول[1].

---

(١) انظر نفس المصدر السابق ص٨٦.

المحمول والعامل وقواعد الاشتقاق:

قد يبدو للوهلة الأولى أن علاقات العناصر الفاعلة فى القصة شديدة التنوع والاختلاف نتيجة لتعدد الشخصيات ولكننا لا نلبث أن نكتشف عند التدقيق أن من الممكن حصرها فى كل قصة فى عدد محدود ، فهناك بعض النماذج التى تحصرها فى ثلاث هى الرغبة والتواصل والمشاركة ، وهى تلعب دورا أساسيا فى تحديد بنيتها مما يجعل بحثها أمرا ضروريا ، فإذا اعتمدنا التقسيم السابق وجدنا ثلاثة محمولات تقوم عليها العلاقات الأساسية ؛ ولا تلبث جميع العلاقات الأخرى أن تتفرع عليها ؛ لكن هذا التفريع لا بد له من أن يعتمد على قواعد للاشتقاق : القاعدة الأولى تصوغ العلاقة بين المحمول الأصلى والمحمول الفرعى ؛ وهى قاعدة التقابل ؛ فكل واحد من المحمولات الثلاثة يقتضى محمولا مقابلا أو معارضا فيصبح لدينا ستة محمولات . والقاعدة الثانية تتصل بالانتقال من المبنى للمعلوم إلى المبنى للمجهول ، وهكذا نصل إلى اثنتى عشرة علاقة نجدها فى أية حكاية وذلك باستخدام ثلاثة محمولات أساسية وقاعدتين للاشتقاق .

ووصف العلاقات بهذه الطريقة يجعلها تجريدية غير مجسمة فى شخصيات محددة ، ولو تأملناها مليا لوجدنا أن أى حدث يمكن أن يبدو أولا فى شكله الإيجابى مثل الحب والثقة وغيرهما ولكنه ربما ينكشف لتوه عن علاقة أخرى مختلفة مثل الكره والمعارضة ؛ فمظهر العنصر فى بدايته لا يتفق ضرورة مع جوهر العلاقة حتى بالنسبة لنفس الشخصية فى نفس اللحظة مما يجعلنا ننتهى إلى وجود مستويين للعلاقات هما الحقيقة والمظهر ؛ أى الكائن والشكل الذى يبدو عليه .

فنحن نحتاج إذن لكى نصف عالم القصة إلى ثلاث أفكار ؛ فكرة المحمول أو المسند ، وهى فكرة وظيفية مثل «يحب» «يثق» إلخ ؛ وفكرة المسند إليه مثل «أحمد» و«سعاد» ؛ وقد يقوم بأحد دورين ، إما أن يكون فاعلا للحدث الذى يشير إليه المحمول وإما أن يكون موضعا له ومفعولا به ، ولكى نتفادى كلمة «فاعل» يمكننا أن نطلق مصطلح «عامل» على كلا النوعين ، أما الفكرة الثالثة فهى فكرة قواعد الاشتقاق ، وهى تصف العلاقات القائمة بين المحمولات المختلفة ، ولكن الوصف

الذى نصل إليه باستخدام هذه الأفكار يظل ثابتا مما يضطر النقاد إلى استحداث فكرة أخرى لوصف حركة العلاقات يطلقون عليها قواعد العمل[1].

وتعتبر المحمولات والعوامل هى البيانات الأولية التى ترتكز عليها قواعد العمل، وتهدف هذه القواعد إلى رسم معالم العلاقات الجديدة بين العوامل المختلفة ورصد تحركاتها، ويجدر بنا أولا تحديد المدى الذى يمكن أن تصل إليه هذه القواعد؛ إذ إنها تعكس القوانين التى تحكم الحياة فى مجتمع ما هو مجتمع «شخصيات» القصة التى ندرسها، ولا ينبغى أن ننسى أننا بصدد شخصيات متخيلة وليست واقعية، على الرغم من أننا نستطيع من خلال بعض القواعد الشبيهة أن نصف أية مجموعة متجانسة من الأشخاص الحقيقيين، وربما تميزت «الشخصية» فى القصة بأنها تعى هذه القوانين، كما ينبغى أن نتذكر أن هذا التحليل يتم على مستوى «الحكاية» وليس على مستوى القول، وعندما نصوغ هذه القواعد بتلك الصورة فإنها تمثل حينئذ الخطوط العامة الكبرى للقصة دون أن نحدد كيفية تحقيق كل عمل من الأعمال الموصوفة، ولكى تكتمل الصورة لا بد من العثور على الوسائل الفنية التى نكشف بها عن منطق الأحداث المشار إليه من قبل، وإذا كانت هناك أحداث تنتمى لهذا المنطق لم ترد فى القصة فلأن القصة ليست إلا «كلاما» يعتبر تحقيقا محتملا ضمن تنفيذات أخرى محتملة «اللغة» أعم هى النموذج الذى نحتكم إليه فى التحليل البنائى ونسعى لاكتشاف قوانينه.

من هو الراوى حقيقة؟

ويتصل بمشكلة الشخصية فى القصة مشكلة الذى يقدمها، فمن هو خالق القصة؟ هناك سلسلة من الإجابات المتعددة عن هذا السؤال، أقربها إلى المألوف ما يقوله الناس عادة من أن خالق القصة هو المؤلف، هو هذا الشخص بالذات المسمى بكذا والذى يمسك بالقلم ويكتب قصة كذا؟ ومن هنا يجىء الخلط بين شخص المؤلف وفنه الذى لا يعتبر فى هذه الحالة سوى تعبير عن «الأنا» أو عن الذات الخارجة على القصة والمستقلة عنها.

---

(١) انظر : فى كتاب «التحليل البنائى للحكاية» المشار إليه من قبل الفصل الذى كتبه Todorov , Tzevtan ص ١٧٣ .

وهناك تصور آخر يقوم على أساس أن منشئ القصة هو نوع من الوعي الكلي الجماعي، أو هو الخالق الذي يبدع كل شيء، وهو لذلك يحيط بالشخصيات علما من الداخل والخارج معا، ولا يمتزج بأية واحدة منها؛ أي هو المؤلف نفسه لا بهذا الاسم المعين والخصائص المميزة، وإنما متقمصا لدور أكبر منه هو دور الخالق المحيط بكل شيء علما.

ويأتي بعد ذلك تصور ثالث، وهو أحدثها في النقد الأدبي وقد تبناه كل من «هنري جيمس» و «سارتر» يعتمد على أن الراوي ينبغي أن يقتصر على ما يمكن أن تدركه شخصياته فحسب، ينبغي أن يقدم رؤية كل شخصية لا أكثر؛ إذ إن ما وراء ذلك ليس سوى مزاعم فارغة.

ولا يخفي البنائيون ضيقهم من جميع هذه التصورات ويرمونها بالخلط والتشويش، فهم يعمدون أولا إلى التمييز بين راوي القصة ومؤلفها، فإذا كانت كل التصورات السابقة تحيل إلى الواقع وتتخذه مقياسا للتحليل فإن هذا ما ينبغي استبعاده بالذات في رأيهم، فالواقع ليس موضوع التحليل الأدبي، وإنما موضوعه هو «الشخصية» ـ لا الشخص الحي ـ التي تقدم لنا العمل القصصي، وهي ـ مثلها في ذلك مثل بقية الشخصيات التي تتحرك في القصة ـ مخلوق وهمي على الورق فحسب، فالذي يتحدث في القصة ليس هو الذي يكتب سطورها وليس هو الشخص الموجود خلف المكتب ممسكا بالقلم، وإنما تخضع كلها لقوانين الرمز السيميولوجية، وهذه القوانين لا تعرف سوى نوعين: رمز شخصي وآخر لا شخصي، والقصة كلها تنتمي إلى النوع الثاني فهي رمز لا شخصي أي أنها بعبارة أخرى عمل موضوعي بحت(١).

فإذا كان الراوي هو قائل هذا الكلام الذي نجده في كتاب ما، وهو الذي يقدم بعض الأوصاف حتى لو كانت متأخرة في الزمن، وهو الذي يجعلنا نرى الأحداث بعين هذه الشخصية أو تلك أو بعينه هو نفسه دون حاجة إلى أن يبرز على مسرح

---

(١) انظر: في كتاب «التحليل البنائي للحكاية» المشار إليه من قبل الفصل الذي كتبه: Barthes، ص ٣٤.

الأحداث، هو الذى يقرر أن يحكى لنا هذا الجزء مثلا عن طريق حوار شخصين أو عن طريق الوصف الموضوعى، فإنه بالرغم من كل ذلك صورة هاربة سرعان ما تفلت من أيدينا وتتخذ أقنعة مختلفة ومتناقضة، مما يجعلنا فى حاجة إلى معيار ثابت نلتقطها به.

ويرى بعض النقاد البنائيين أن هناك موقعا يجعلنا أقرب مانكون إلى الإمساك بهذه الصورة الهاربة وهو ما يسمى «بالمستوى التقييمى» فى القصة، إذ إن وصف أى جزء من الحكاية يتضمن بالضرورة نوعا من التقييم الخلقى، وحتى غيبة هذا التقييم تعد موقفا له دلالته أيضا، ويهمنا أن نشير منذ البداية إلى أن هذا التقييم لا يمثل جزءا من تجربتنا الفردية كقراء، ولا يمثل بالضرورة وجهة نظر المؤلف بل هو ملازم للكتاب ومنبثق من القصة، ولا يمكن التقاط بنيتها بشكل صحيح دون أن نأخذه فى اعتبارنا، وينبغى أن نميز بين نوعين من التفسير الأخلاقى للشخصيات وخصائصها: أحدهما داخلى فى الكتاب نفسه، وهو يوجد فى أى عمل أدبى يعتمد على المحاكاة، والآخر هو التفسير الذى يعطيه القراء لها دون أن يلتزموا بمنطق العمل نفسه، وهذا التفسير الأخير يمكن أن يختلف من عصر إلى آخر ومن شخصية إلى أخرى، وهو ما يسمى «بالتأويل» فى الأدب كما سبق أن شرحنا.

وإذا كان هذا المستوى «التقييمى» يجعلنا أشد قربا من الراوى وقدرة على إمساكه فإن هذا لا يقتضى أن يوجه الراوى حديثه إلينا بصفة مباشرة، بل عليه أن يمتثل لحكم التقاليد الأدبية من خلال بعض الشخصيات، ولكى نعثر على المستوى التقييمى نستطيع أن نلجأ إلى مجموعة من القواعد والمبادئ وردود الأفعال التى يعتمد عليها الراوى فى توظيفه للأحداث والشخصيات والقراء أنفسهم، فصورة الراوى ليست صورة وحيدة منعزلة، بل تصحبها منذ بدايتها فى الصفحة الأولى صورة أخرى هى صورة القارئ؛ وكما أن علاقة الراوى بالمؤلف تتذبذب قربا وبعدا فإن صورة القارئ هذه لا تنطبق على شخص معين بل تأخذ نفس العلاقة المرنة المذبذبة، وكلتا الصورتين تتوقف على الأخرى فكلما أخذت صورة الراوى تتضح بدقة أخذت صورة القارئ تكتسب معالمها كذلك، وهاتان الصورتان لازمتان لأى عمل إبداعى، ووعينا بأننا نقرأ قصة لا وثيقة تسجيلية يدفعنا لأن نلعب هذا الدور للقارئ المتخيل ويدفع الراوى لأن يبدو لنا كمن يحكى هذه القصة المتخيلة أيضا، هذا التوقف

المتبادل يؤكد القانون السيميولوجى العام الذى يقضى بأن «الأنا» وال «أنت» ـ أى المرسل والمتلقى لإشارة ما ـ لا بد أن يظهرا معا، كما يؤكد الفكرة التى سبق وأن حدس بها بعض النقاد من أن القارئ ضرورى لتكوين بنية العمل الأدبى نفسه.

مظاهر القصة وأحوالها:

نستطيع إذن أن نصل إلى تحديد بنية القصة من خلال تحليل العلاقات التى تربط بين الراوى والشخصيات والقارئ؛ وهى علاقات تتصل بقضية فلسفية أساسية هى قضية المعرفة، وتكشف فى جملتها عن قوانين الرؤية الفنية فى القصة، ويطلق النقاد البنائيون تسمية «مظاهر القصة» على أنواع التلقى والتصور المختلفة مما يتصل بعلاقة الراوى بشخصياته التى قد تتخذ واحدا من أشكال ثلاثة ينبغى تحليلها وهى:

١ ـ الراوى >[1] الشخصية، أو الرؤية المجاوزة.

وهذا النوع هو الشائع فى القصص التقليدية حيث يعرف الراوى أكثر من شخصياته؛ ولا يعنيه أن يشرح لنا كيفية وصوله إلى هذه المعرفة، فهو يستطيع برؤيته المجاوزة أن يخترق جدران المنزل الذى يصفه وجمجمة البطل الذى يتحدث عنه، وشخصياته لا تملك دونه سرا ولا تعرف عن مصيرها شيئا، ويتدرج هذا النوع فى مراتب عديدة طبقا لمساحة الحقائق التى يعرفها الراوى ويجهلها أبطاله، ابتداء من رغباتهم اللاشعورية الدفينة إلى أقدارهم المحتومة وما يدور فى خلد كل منهم عن نفسه وعن الآخرين. وهذا النوع ـ كما قلنا ـ هو الشائع فى القصص الكلاسيكى ويطلق عليه الرؤية المجاوزة.

٢ ـ الراوى = الشخصية أو الرؤية المصاحبة.

وهذا النوع الثانى شائع كذلك فى الأدب، وخاصة فى العصر الحديث، ولا تتجاوز معرفة الراوى هنا قدر معرفة شخصياته، فهو مثلهم لا يستطيع أن يقدم لنا شرحا لا يعرفونه للأحداث بل يسايرهم دائما، ويمكن أن نلاحظ هنا تعددا فى المراتب، فربما حكيت القصة بضمير المتكلم أو بضمير الغائب، لكنها تحافظ دائما

(١) علامة رياضية معناها أكبر من وعكسها يرسم هكذا < ومعناه أصغر من.

على أن تقدم رؤية شخصية منها للأحداث، ومن ناحية أخرى يستطيع الراوى أن يحكى قصته من منظور عدد من الشخصيات؛ وأن ينتقل من شخصية إلى أخرى بطريقة منتظمة أو عفوية، ولعل أوضح نموذج على ذلك فى أدبنا الحديث هو قصة «المرايا» لنجيب محفوظ، ويلاحظ أن هذه مرحلة أنضج وأرقى فى التناول القصصى من السابقة.

٣ـ الراوى < الشخصية، أو الرؤية الخارجية.

أما الحالة الثالثة فهى التى لا يعرف فيها الراوى الأحداث مثل أية شخصية من شخصياته بل أقل منها دائما، فيصف ما يمكن رؤيته أو سماعه دون أن يدخل إلى وعى أو يتعمق فى ضمير، لكن هذه النزعة الحسية الخالصة لا تعدو أن تكون مزعما أدبيا إذ إنها لو طبقت حرفيا لاستعصى علينا فهم القصة، وهى تستفيد من بعض حيل التكنيك السينمائى فى المشاهد الذكية الغنية عن التعليق أو التأويل وعمل «مونتاج» محايد لها، وتتمثل فى بعض أنواع الكتابة المعاصرة وإن كانت أقل شيوعا بكثير من الحالتين السابقتين، ولم تستخدم إلا فى أدب القرن العشرين فحسب.

وإذا كانت مظاهر الحكاية هذه تتصل بالطريقة التى يتلقاها بها الراوى فإن أحوال الحكاية تتصل بدورها بالشكل الذى يعرضه علينا ويقدمه لنا، وهناك حالتان أساسيتان للقصة هما: التمثيل والرواية، وهما يتعلقان على مستوى آخر بفكرتين سبقت الإشارة إليهما وهما فكرة القول والحكاية.

وربما كان لنا أن نتوقع أن هاتين الحالتين فى القصة المعاصرة تنحدران من أصلين مختلفين هما التاريخ والدراما؛ فالتاريخ يعتمد على الرواية الخالصة حيث لا يقوم المؤلف بأى دور سوى دور الشاهد الذى يروى الأحداث، وليس للشخصيات فيه أن تتحدث طبقا لقواعد التاريخ كجنس أدبى، أما فى الدراما فإن الحكاية لا تروى بل تتطور وتنمو أمام أعيننا ـ حتى وإن كنا نقرؤها فحسب ـ فلا يوجد راو، بل تختفى الحكاية تحت حوار الشخصيات(١).

وإذا بحثنا عن أساس لغوى للفرق بين هاتين الحالتين فإن بوسعنا أن نلجأ إلى

---

(١) انظر:

Pouillon, Jean. "Temps et Roman" Paris 1968, Trad. Buenos Aires, 1970, P.61-68.

فكرة التقابل بين كلمات الشخصيات فى أسلوب العرض المباشر وكلمات الراوى، هذا التقابل هو الذى يشرح لنا انطباع الشاهد الذى يحضر الفعل عندما تستخدم طريقة التمثيل واختفاء هذا الانطباع عندما تستخدم طريقة الرواية، فكلمات الشخصيات فى الأعمال الأدبية لها وضع خاص، إذ إنها تشير - مثل أية كلمات أخرى - إلى الواقع الذى تسميه فى الوقت نفسه الذى تعرض فيه فعلا هو عملية نطق هذه الجملة أو تلك، وعندما تقول شخصية ما فى القصة: «أنت يا سيدتى رائعة الجمال»، فهذا لا يعنى فى الدرجة الأولى أن هذه المرأة المخاطبة جميلة، وإنما يعنى أن هناك رجلا يقوم أمامنا بفعل، بنطق جملة ولو كانت مجاملة، ولهذا لا ينبغى أن نتصور أن معنى هذه الأحداث يمكن تلخيصه فى عبارة: «هو يقول كذا»، بل يتسم معناها بنفس التنويع الذى تتسم به أفعال اللغة التى يصعب إحصاء جميع جوانبها.

على أن كلا من مظاهر القصة وأحوالها تعد مراتب ذات علاقات وطيدة فيما بينها، إذ تتصل بخيال الراوى وعلاقته بالشخصيات والأداء أمام القارئ. ولعل هذا هو السبب فى خلط النقاد بينهما عادة وإن كان التحليل البنائى يدخل فكرة المستويات لتنظيم هذه العلاقات(١).

ومن هنا فإن الضمير الذى يستخدمه الراوى فى القصة ليس مؤشرا حاسما يحدد علاقة المؤلف بالأحداث، فقد تكون القصة مبنية على الغائب بينما تمثل فى حقيقة الأمر أعمق أبعاد ضمير المتكلم كما نرى فى «أيام» «طه حسين» مثلا، أو فى قصة «همنجواى» الشهيرة عن «العجوز والبحر» حيث يعتبر الغائب أقوى صوت يعبر عن رؤية المؤلف الشخصية، وقد تكون القصة مبنية على ضمير المتكلم بينما لا تتصل بالمؤلف فى شىء، حتى إن بوسعه أن يحولها إلى الغائب دون أن تهتز مستوياتها كما فعل «كافكا» الذى بدأ قصته «القلعة» بضمير المتكلم ثم ما لبث أن حولها إلى ضمير الغائب من خلال وعى البطل، ومهما تكاثرت الأصوات والضمائر فى القصة فإن الفصل بين المؤلف والراوى والشخصية وتحليل العلاقات بينهم كفيل بالوصول بنا إلى درجة عالية من اليقين العلمى فى البحث الأدبى.

---

(١) انظر: فى الكتاب المشار إليه من قبل عن التحليل البنائى للحكاية الفصل الذى كتبه Todorov, Tzvetan ص ١٨١ - ١٨٤.

فإذا كان النقد التقليدى ينزع مثلا عند تحليله للسير الشخصية إلى تقبل حقيقة بسيطة على علاتها وهى أن المؤلف هو البطل لا أكثر ولا أقل فإن الفحص المتمهل لهذا الوضع يقودنا إلى التمييز بين شخصين : الإنسان الذى يكتب لحظة التذكر والتركيز من جانب؛ وهذا الإنسان الآخر الهارب فى ذاكرة صاحبه الذى يكتب عنه من جانب آخر، وبوسعنا أن نعرف الأول بما يقول ويسجلْ كتابةً، أما الثانى فلا نستطيع أن نحكم عليه إلا بما يبدو أنه كان يفعله، وليس من اليسير أن تتطابق الشخصيتان مما يثير مشاكل فنية دقيقة تحتاج لتحليل يقظ.

فلا ينبغى أن نميز فى «أيام» طه حسين بين لحظتين لنفس المؤلف فحسب وإنما نجد أنفسنا أمام شخصيتين مختلفتين إلى أبعد الحدود، أحدهما هو «طه حسين» الكاتب فى العقد الرابع من عمره بكل ما اكتسبه من ثقافة وخبرة واقتدار؛ والآخر هو ذلك الفتى الصعيدى الأزهرى الضرير؛ وما يرويه الأول عن الآخر من حركة أو خواطر أو عالم نفسى مشروط برؤية لاحقة متداخلة تخضع لعوامل كثيرة مهما توخت الصدق فى التقاط الذبذبات الخاصة بالكائن الأول فهى تأويل مقصود له، وكان الكاتب على وعى تام بازدواج هذه الشخصنية عندما اصطنع للحديث عنها ضمير الغائب محتفظا للراوى بضمير المتكلم وبالحق المطلق فى تقييم الأحداث من منظوره الناضج الحديث.

وظيفة الوصف فى السياق القصصى:

ينحو الباحثون إلى دراسة العلاقة بين عنصرى الرواية والوصف على أساس الوظيفة أو الدور الذى يلعبه الوصف داخل تركيب القصة العام؛ فيلاحظون وجود وظيفتين أساسيتين للعنصر الوصفى فى القصة منذ نشأتها حتى نهاية القرن التاسع عشر: أولاهما تجميلية. وقد كان النقد القديم يعد الوصف حلية للأسلوب؛ وكلما كان هذا الوصف دقيقا ومسهبا كلما عد هدنة فى القصة ومتعة ورواحا من الأحداث؛ مثل التماثيل التى تنتصب فى جوانب مبنى كلاسيكى قديم، ويبدو أن هذه الوظيفة هى التى كان يشير إليها «بوالو» عندما ينصح الكتاب بثراء الوصف وفخامته وترفه.

أما الوظيفة الثانية للوصف فهى التى يشير إليها النقاد عادة اليوم؛ لأنها فرضت نفسها منذ «بلزاك» تقريبا على أنها من أهم التقاليد القصصية وهى ذات طبيعة تفسيرية ورمزية معا، فالصورة التى ترسم شكل الشخصيات وتصف ملابسهم وأدواتهم وأثاث بيوتهم تكشف عن تركيبهم النفسى وتبرره أيضا، فهى رمز وسبب كما أنها نتيجة كذلك، وهنا يعتبر الوصف عنصرا ذا أهمية حيوية فى العرض بخلاف ما كان عليه فى العصور القديمة؛ وقد انتهى هذا التطور إلى غلبة العنصر الروائى فى القصة إذ وظف له العنصر الوصفى الذى فقد ما كان يتمتع به من استقلال مقابل اكتسابه للأهمية الدرامية؛ غير أن هناك بعض المحاولات القصصية المعاصرة التى تهدف إلى تحرير الوصف من سطوة الحكاية عن طريق بناء ما يسمى بالحكايات الوصفية. ومما يجدر التنبيه إليه أن الفروق التى تلاحظ بين الوصف والحكاية تتصل بالمضمون فحسب ولا تمس المستوى السيميولوجى للقصة، فالحكاية تشير إلى أحداث وأعمال باعتبارها وقائع، ولهذا فهى تركز على المظهرين الزمنى والدرامى للقصة، أما الوصف فهو على العكس من ذلك يقف عند الأشياء والأشخاص كعناصر متجاورة متعاصرة ويراها كمشاهد، فكأنه يلغى الزمن من حسابه ويعتد بالمكان فحسب، وقد يمثل هذان النوعان من القول الأدبى موقفين مختلفين أمام العالم؛ أحدهما حى نشيط والآخر ثابت تأملى أو شعرى ـ حسب المفهوم الدارج ـ إلا أنه بالنسبة لوجهة نظر العرض الأدبى فإن حكاية الأحداث ـ مثلها فى ذلك مثل وصف الأشخاص والأشياء ـ يعتبران عمليتين متشابهتين إذ يعتمد كلاهما على الوسائل اللغوية الأدبية، ويظل الفرق الوحيد بينهما أن إحداهما تجعل من التتابع الزمنى للقول بديلا محاكيا للتتابع الزمنى للأحداث، بينما تركز العملية الوصفية على عرض الأشياء المتعاصرة ورصها مكانيا، ومن هنا فإن الرواية تتميز بالتوفيق بين المستويات الزمنية بينما يفتقد العنصر الوصفى ذلك، هذا ولا تبدو الفروق واضحة محددة بين المستويات دائما، فذكاء الكاتب كثيرا ما يؤدى إلى زمانية الوصف ومكانية الحدث، ويظل على الناقد المحلل أن يميز الخيوط التى يتكون منها النسيج القصصى[(١)].

وقد درس النقاد مثلا تيار الوعى فى القصة الحديثة من ناحية وظائفه الفنية

---

(١) انظر :

Genete, Gérard, "Fronteras del relato" Trad. Buenos Aires1970, P.191.

ووصفوا طبيعة التجربة العقلية والشعورية التي ينبع منها، وما يؤدى إليه من غلبة الحدس والرؤية الباطنية للأشياء، وما يعتمد عليه بصفة مباشرة أو غير مباشرة من عمليات الرمز والإيحاء وتحولات الزمن والمكان، ومدى ما يتميز به من تماسك في التداعى أو تقطع بالإيحاءات المختلفة، ثم دلالة الصور في غمار هذا التيار، ولكن النقد البنائي جاء ليقصر اهتمامه في تحليل هذه الظاهرة على نظام المعلومات التي تقدمها، فلا شأن له بالتحليل النفسي وإنما الذى يعنيه هو كيفية تذبذب مستويات الوصف والرواية، فلاحظ أولا أن تيار الوعى يجنح إلى إلغاء دور الراوى في القصة ويسنده بأكمله إلى إحدى الشخصيات ليقدمها في أعمق مستوياتها الباطنية، كما لاحظ أن القصة الكلاسيكية كانت تستخدم تيار الوعى بشكل خاص يتمثل في الراوى العليم ببواطن الأمور والذى يظهر بضمير الغائب. أما القصة الحديثة فقد حولته إلى ضمير المتكلم وجعلت منه نظاما إعلاميا طاغيا في بناء القصة، ولهذا فإن تيار الوعى يمثل أقرب نقطة يمتزج فيها الراوى بالشخصية وتطمح فيها اللغة إلى أن تكون ترجمة مباشرة للشعور، والمهم في النقد هو وضع الفواصل التي يغفلها المؤلفون عمدا بين الحديث النفسي الداخلي المنهمر والوصف الخارجي المفارق وتحليل مستويات الأسلوب بالكشف عن دلالات الصور والرموز من الوجهة السيمولوجية في النظام الشامل للقصة[1].

فإذا انتهى الناقد من تحليل القصة إلى التقاط بنيتها الأدبية التنظيمية فعليه أن يولى عناية خاصة بالنهاية باعتبارها اللحظة الحاسمة التي ينفك فيها الصراع بين البنية الشكلية من جانب وبنية الموضوع التي تعكس خواص السياق الاجتماعى من جانب آخر، وكلما كان هذا الصراع بين العاملين الداخلي والخارجي حادا مسنونا أو متدرجا قابلا للتوافق كان لهذا أثره الكبير في تحديد أنماط القصة اعتمادا على معيار العلاقة بين بنية القصة وبنية الحياة التي تقدمها في رؤيتها الفنية الأخيرة.

---

(١) انظر :

Tacca, Oscar, "Las Voces de la novela" Trad. Madrid1976, P.105.

النظم السيميولوجية والأدب

السيميولوجية وعلم اللغة:

تطلق السيميولوجية على العلم الذى يدرس الأنظمة الرمزية فى كل الإشارات الدالة وكيفية هذه الدلالة، وقد اقترح تسميته فى اللغة العربية «السيمائية» أى العلامات، وهى تسمية موفقة فى استخدامها للكلمة العربية «سيماء» أى علامة أو ملمح، ولكننا نرى من الأفضل إطلاق الاسم الغربى عليه لأن النقل أولى من الاشتقاق فى استحداث الأسماء الجديدة إذا كان هذا الاشتقاق سيؤدى إلى الخلط، ونخشى أن يفهم القارئ العربى من السيمائية شيئا يتصل بالفراسة وتوسم الوجوه بالذات أو يربطها بالسيميا وهى العلم الذى اقترن فى مراتب المعارف العربية بالسحر والكيميا بمفهومها الأسطورى فى العصور الوسطى، على أن قرب النطق بين الكلمتين يجعلنا أقرب إلى قبول المصطلح الأجنبى دون أن ينبو عنه ذوق المستمع العربى. ومن ناحية أخرى تنبغى الإشارة إلى أن بعض المعاجم العربية المتخصصة ـ مثل معجم مصطلحات الأدب لمجدى وهبة ـ تقترح تسميته بعلم العلامات أو علم الإشارات، والمهم هو أن نتفق على التسمية حتى توفق فى أداء وظيفتها المنهجية.

وللسيميولوجية تاريخ طويل نسبيا إذ بدأت كنعلم فى القرن الماضى على يد «بيـــبرس»[1] الذى أخذ يدرس الرموز ودلالتها وعلاقاتها فى جميع الأشياء والموضوعات الطبيعية والإنسانية، ولكن «سوسيور» ـ على ما سبق أن ذكرنا ـ هو

---

(١) انظر:
Ducrot, Oswald. Todorov, Tzetan: Diccinario Enciclopedico de las ciencias del lenguaje. Trad. Buenos Aires1974, P.104.

الذى بشر بمولدها فى أوائل هذا القرن وحدد موضوعها بكل علامة دالة، وجعل اللغة جزءا من هذه العلامات الدالة، وبهذا فإن علم اللغة عنده يعتبر جزءا من علم السيميولوجية العام.

ولكن الباحثين المحدثين أخذوا يعكسون هذه العلاقة ويبرزون فضل اللغة على الدلالة السيميولوجية، فإذا كانت الأشياء والصور ومظاهر السلوك ذات دلالة محتملة وقوية فإنها لا يمكن أن تكون مستقلة؛ إذ إن أى نظام سيميولوجى لا بد وأن تكون له علاقة باللغة، فالعناصر المرئية مثلا تقتضى رسالة لغوية كما يحدث فى السينما والإعلانات والصور الكاريكاتورية وغيرها، كما أن مجموعات الأشياء فى الملبس والمأكل مثلا لا تصبح نظما إن لم تمر من خلال اللغة التى تعزل دلالتها وتسميها، وبالرغم من أن الحضارة المعاصرة قد غرقت فى بحر الصور المرئية ـ على حد تعبير «بارت» ـ فإنها لم تتخل فى أية لحظة عن الكتابة، إذ يظل من الصعب تصور أى نظام مكون من الصور أو الأشياء يتمتع بدلالة خارج نطاق اللغة: فلا يوجد «معنى» ليس له اسم. وعالم الدلالات ليس سوى عالم اللغة(١).

وبهذا الشكل فإن الباحث السيميولوجى بالرغم من أنه يباشر عمله على مواد غير لغوية فإنه لا يلبث أن يجد اللغة محيطة به من كل جانب، هذه اللغة الحقيقية التى تمثل عنصرا لا غنى عنه ـ لا كمجرد نموذج ـ وإنما كوسيط للدلالة، وعلى هذا فإن السيميولوجية قد تجد نفسها وهى تعمل فى ظل نوع من اللغة المجاوزة لحدود اللغة المعروفة تمتصها وتخضع لها، ومهما تنوعت مادتها من أسطورة إلى مقال صحفى أو إشارات مرور فإنها أشياء يتم الحديث عنها لغويا، مما يضطر بعض الباحثين إلى أن يعكسوا فى نهاية الأمر مقولة «سوسيور» ويرون أن السيميولوجية تمثل جزءا من علم اللغة على اعتبار أن موضوعها لا يخرج عن كونه الوحدات الدالة الكبرى.

إلا أن الرأى السائد بين الباحثين حتى الآن هو أنه إذا كانت الرسائل اللغوية تقوم بدور رئيسى فى مجال الرسائل المتعلقة بالتواصل الإنسانى العام فإنه لا ينبغى أن نغفل بقية أنواع الرسائل التى تستخدمها المجموعات البشرية، وأن ندرس خصائصها

---

(١) انظر:

Barthes, Roland. "Elements de Semiologie" Trad. Madrid1971, P.15.

البنائية والوظيفية دون أن ننسى أن اللغة هى وسيلة التواصل الأولى وأن ترتيب الوسائل فى الأهمية يقتضى بالضرورة توقف الأنماط الثانوية الأخرى على النمط اللغوى وإن كانت تختلف عنه بدرجات متفاوتة. فالسميولوجية تضع الأسس العامة لعلم الرموز وأبنيتها المختلفة وكيفية استخدامها فى الرسائل بجميع أنواعها، ولهذا تعد الحلقة المركزية التى تحيط بعلم اللغة الذى يقتصر على التواصل بالرمزية اللغوية فحسب، وهناك دائرة ثالثة أوسع من السيميولوجية وأعم منها هى علم التواصل البشرى العام الذى يشمل الأنثروبولوجيا الاجتماعية وعلمى الاجتماع والاقتصاد.

المستويات السيميولوجية:

عند تصنيف الأبنية السيميولوجية تقدم لنا العلاقة المتنوعة دائما بين الدال والمدلول معيارا ضروريا لا غنى عنه، وعلى الباحث أن يتخلص من محاولة قسرها وحصرها فى الإطار اللغوى وأن ينتبه إلى خصائصها المميزة والطابع الغالب عليها.

ويبدو أن أهم تقسيم للرموز هو الذى دعا إليه «بيرس» فى برنامجه عام ١٨٦٠ وتبناه «جاكوبسون» فى دراساته الحديثة ويدعو إلى التمييز بين ثلاثة أنواع مختلفة هى: الإشارات والأيقونات والرموز، وهو تقسيم يعتمد على اختلاف طبيعة العلاقات بين العناصر المتعددة، فهناك مثلا علاقات التجاور والتشابه، فالإشارة الحسية التى تربط بين الدال والمدلول ترتكز على التجاور الواقعى الوجودى بينهما، والنموذج الواضح لهذا الأصبع التى تشير إلى شيء ما. أما العلاقة الأيقونية بين الدال والمدلول فهى ليست سوى كأن يفسر الناظر للوحة فنية مثلا ما يراه بأنه منظر طبيعى، «مشاركة نوعية» أى تشابه نسبى يحس به المشاهد أو المتلقى، فمحور هذه العلاقة إذن هو التشابه الواقعى بين الطرفين. وإن كان أصل كلمة أيقونة يدل على الصورة أو التمثال أو التكوين الفسيفسائى الذى يمثل شخصا مقدسا فى الكنائس، إلا أنها تستخدم هنا للدلالة على نوع من العلاقة السيميولوجية الخاصة.

أما كلمة «الرموز» فيقصرها هؤلاء الباحثون على النوع الثالث مع تنوع دلالته ومخالفة معناه أحيانا للتصور التقليدى فعلى عكس التجاور الفعلى القائم بين

الأصبع والسيارة المشار إليها مثلا فى العلاقة الإشارية، أو التشابه الواقعى الموجود بين السيارة ورسمها فى العلاقة الأيقونية فإنه لا يوجد أى تقارب فعلى بين كلمة «سيارة» وهذا الشيء الموجود بالفعل فى الشارع، ففى هذا النوع من الرمز تخلو العلاقة بين الدال والمدلول من أى رابط فعلى خارجى[1]. على أنه ينبغى أن يؤخذ فى الاعتبار أن هذه الأنواع الرمزية الثلاثة ليست منفصلة تماما عن بعضها البعض، ولكنها تمثل فحسب مراتب مختلفة ترجعها لأنواع من العلاقات المتبادلة القائمة بين الدال والمدلول، إذ إننا قد نلاحظ فى الواقع تنوعا وتدرجا فى الانتقال بينها من مرتبة إلى أخرى، فنجد مثلا أيقونات رمزية أو رموزاً أيقونية، وكل محاولة لتناول الرموز اللغوية على أساس أنها مجرد رموز اعتباطية تقليدية تقع فى التبسيط الخادع كما سبق أن ذكرنا لأن الوظيفة الأيقونية التشبيهية تلعب دورا مهما فى مختلف مستويات البنية اللغوية، وإن كانت تخضع بالضرورة لعديد من الاعتبارات الأخرى، كما أن المظهر الإشارى للغة يكتسب أهمية مشكلة فى الدراسات اللغوية تتزايد من يوم لآخر، ومن ناحية أخرى فإن من الصعب إنتاج رمز إشارى مقصود يخلو تماما من العناصر الأيقونية أو الرمزية، فنموذج الإشارة الخالصة الذى يتمثل فى أسهم ودوائر وعلامات المرور لا يخلو من الدلالة الرمزية التقليدية التى تنبنى على التقابل بين الألوان، كما أن الإشارة إلى شيء ما لا تخلو من الاعتبارات الرمزية المختلفة طبقا للإطار الثقافى الذى قد يضفى عليها دلالات متنوعة مثل الاحتقار أو اللعنة أو التعظيم.

وهناك تقسيمات أخرى للعلاقات السيميولوجية العامة لا تبعد عن هذا كثيرا، ومنها ما يرى أن أية إشارة تتضمن ثلاث علاقات، علاقة داخلية هى التى توجد فيها بين الدال والمدلول، وعلاقتين خارجيتين، إحداهما ممكنة وهى التى تربط بين الإشارة برصيد معين من الإشارات الأخرى وتفصلها عنها بإدماجها فى السياق القولى، والأخرى فعلية وهى التى تربط الإشارة بغيرها من الإشارات السابقة عليها أو اللاحقة لها فى هذا السياق نفسه. أما النوع الأول من هذه العلاقات فهو الذى يبدو بوضوح فيما يطلق عليه عادة «الرموز» كما يرمز الصليب مثلا للمسيحية

(١) انظر:

Jakobson Roman, "Nuevos ensayos de linguistica general"Trad. Mexico,1976, P.110.

والهلال للإسلام، أو كما يرمز اللون الأحمر للمنع والأخضر للإباحة فى قوانين المرور، وبالنسبة للمستوى الثانى من العلاقة فهو يفترض وجود احتياطى لكل إشارة، أو «ذاكرة» منظمة تضم أشكالا مختلفة عنها فى المعنى، لكنها تثيرها وتوحى بها ويمكن أن تتبادل معها، وقد يسمى هذا النوع علاقة الاستبدال، أما العلاقةالثالثة فهى علاقة الإشارة بغيرها من الإشارات الماثلة معها فى السياق ولهذا فهى تسمى علاقة المجاورة.

وإذا كانت الدراسات التقليدية قد عنيت بنوع واحد من هذه العلاقات فإن البنائية تتميز بالاستفادة من علم السيميولوجية فى الوعى بهذه المستويات الثلاثة وتجاوز المرحلة الرمزية البحتة لاحتضان أنواع العلاقات الأخرى، هذه المرحلة التى سيطرت فترة طويلة على الباحثين عندما كانوا يرون فى أية إشارة بعدها الرأسى العميق مثل باطن الأرض، ونجم عن هذا الطابع الرأسى للعلاقة الرمزية أنها كانت تبدو فريدة وحيدة، فالرمز ينتصب فى العالم مشيرا إلى المرموز إليه الذى يعد كأنه جذره وامتداده، كما أن هذه العلاقة الرأسية كذلك تخضع إلى حد ما لمنطق المشابهة، فالرمز يشبه المرموز إليه بشكل ما، وقد سيطر هذا الوعى الرمزى على مجالات علمية عديدة ابتداء من علم اجتماع الرموز إلى علم النفس، مما جعل الرمز يحظى خلال فترة طويلة بقوة أسطورية هائلة نظرا لثرائه وعمقه، غير أن كلمة الرمز قد أصبحت الآن عجوزا مستهلكة، وأخذت تزاحمها كلمات أخرى مثل الإشارة والدلالة، ويترجم هذا الانتقال نوعا من نضوب الوعى الرمزى الذى يعتمد على علاقة التشابه بشكل ما، بينما أخذت النظرة التحليلية تعنى بالعلاقات الشكلية بين الإشارات نفسها خارجة بذلك على هذا الضمير الرمزى الذى لم يكن يعنيه من الشكل إلا ما يدل عليه فحسب، وفى اللحظة التى تتم فيها مقارنة اشارتين معا فإن الضمير الرمزى يختفى ليحل محله ضمير أو وعى قياسى، فالصليب مثلا يكف عن كونه رمزا متوحدا عندما يقارن بالهلال أو بالمطرقة فى نوع من النظم الأيديولوجية القياسية أو الاستبدالية. هذا الوعى القياسى يحدد المعنى لا بما يدل عليه وإنما بطريقة تركيبه مع معان أخرى فى علاقات متعددة الأبعاد[1].

---

(1) انظر: Barthes, "Ensays Criticos" Trad. Barcelona1970, P.251.

وعلى هذا فإن الموقع هو الذى يحدد قيمة العلامة من الوجهة السيميولوجية. ويشرح بعض الباحثين هذه الفكرة عن نظم العلاقات بتصور ميناء الساعة المدور والمقسم إلى نقط والذى تعبره العقارب بشكل دائرى، فقيمة كل نقطة تتوقف على موقعها بالنسبة لما يسبقها وما يليها، وعندما نجد العقرب الصغير عند رقم ١٢ والكبير عند رقم ٣٠ مثلا فإن هذا ينتج مفهوما مقابلا لجملة تقول «الساعة الآن الثانية عشرة والنصف» والذى يحدد هذا المفهوم إنما هو وضع النقاط ١٢ و ٣٠ بالنسبة للدائرة، وعلى هذا فإن مجموعة النقط هى احتياطى الدلالة أو «ذاكرة» الساعة التى تعتمد فى معناها على الموقع فحسب.

قاعدتا الانبثاق والاختيار:

يهدف البحث السيميولوجى إلى تحديد وظائف النظم الدالة المختلفة عن اللغة طبقا للمنهج البنائى الذى يتمثل فى إقامة تصور خاص للأشياء الملاحظة، ولهذا ينبغى أن تتوافر له خواص الانبثاق والاتصال بموضوع البحث وما يترتب عليهما من عدم التعرض للأشياء إلا من وجهة نظر واحدة واختيار الجوانب التى تتصل بتلك الوجهة فقط واستبعاد ما عداها، ووجهة النظر التى تختارها السيميولوجية تشير بالضرورة إلى دلالة الأشياء المحللة، فهى توجه تساؤلها إلى بعض الأشياء فيما يتصل بدلالتها فحسب دون التعرض لجوانبها الأخرى سواء كانت نفسية أو اجتماعية أو طبيعية، وإن كانت لا تنكر هذه الجوانب الأخرى ولا ضرورة تناولها على مستوى آخر يختلف عن المستوى السيميولوجى، فالأزياء مثلا لها جوانبها الاقتصادية والاجتماعية ولكن الباحث هنا لا يتعرض لهما، بل يقصر مهمته على دلالتها الرمزية التكوينية طبقا لمبدأ الاقتصار على ما هو مرتبط بمادة البحث ومنبثق عنها من الداخل، أى طبقا لقاعدة المناسبة.

وهذا يقتضى بالضرورة تحديد مادة البحث التى يحاول الوصول إلى بنيتها والتى تسمى «جسم البحث» الذى لا بد أن يكون مجموعة مادية محددة يتم اختيارها بشروط خاصة وإن كانت لا تخلو من الاعتباط، فالذى يتعرض لدراسة النظم الغذائية مثلا لا بد أن يختار مجموعة من الوثائق التى سيدخلها فى تحليله مثل قوائم

الأكل فى المطاعم أو أطباق اليوم فى الصحف والإذاعة أو قوائم الطعام الواقعية طبقا لاستخبارات وإحصاءات. ولا مفر له أن يلتزم بهذا «الجسم» خلال البحث حتى يستنفد جميع إمكانات تحليله ويدرجه فى النظام الذى يستخلصه ويكتشف قواعده، ومن الضرورى من وجهة النظر العملية أن يتلزم فى هذا «الجسم» بالمستوى التوقيتى شبه الثابت زمنيا؛ لأن جسدا متعدد الأجزاء لكنه محصور زمنيا أسهل فى التناول من الجسد البسيط المستمر خلال فترة زمنية طويلة يتعرض فيها للتغيرات الحتمية، ولهذا فمن المفضل اختيار مراحل زمنية قصيرة فى البداية لوضع أنظمتها ثم البحث عن تطور هذه الأنظمة على المستوى التاريخى بعد ذلك للوصول إلى إيقاع وسرعة التغييرات التى تعانيها هذه النظم ووضع النظام السيميولوجى التاريخى لها[1].

قواعد توزيع الوحدات السياقية والنظامية:

يتم تحديد النظم التى تخضع لها عناصر السياق للوصول إلى القوانين التى تحكم تركيبها وتوزيعها، مثل قوانين تركيب الكلمات فى جمل وتجميع أجزاء الملبس أو أطباق الأكل أو إشارات المرور على الطريق، إذ إنها جميعا تخضع لقواعد محددة، ومع أن ممارسة الكلام وتوفيق الرموز يتمتع بقدر من الحرية إلا أنها حرية مضبوطة، فالتوزيع هو شرط المستوى السياقى، إذ إن السياق كما عرفه بعض الباحثين «كل مجموعة من الرموز المختلفة فى الوظائف، وهى على الأقل ثنائية، وتقوم بين أطرافها علاقة من التكيف المتبادل».

وبوسعنا أن نتصور نماذج مختلفة من التأليفات التى تخضع لمنطق الرموز نفسه، ويجدر أن نتذكر أنواع العلاقات الثلاث التى تقوم بين الوحدات السياقية المتجاورة وهى:

١ ـ **التضامن**: عندما تقتضى الوحدات بعضها بعضا بالضرورة والتبادل.
٢ ـ **الاقتضاء البسيط**: عندما تؤدى إحداها إلى الأخرى دون العكس والتبادل.
٣ ـ **الضم والتوفيق**: عندما لا تؤدى إحداها بالضرورة إلى الأخرى.

---

(١) انظر:

Barthes, Roland Elements de Semiologie, Trad, Madrid,1970. P.99

وإذا أخذنا اللغة كمثال وجدنا أن المتحدث يتمتع بحرية متزايدة فى توفيق وتأليف الوحدات اللغوية ابتداء من الحروف إلى الجمل، مع ملاحظة انعدام الحرية فى التأليف النظامى للحروف لأن قوانين اللغة لا تسمح بتغيير طبيعتها فكأن هذه هى نقطة الصفر فى حركة الاختيار الحر، وهناك حرية محدودة فى تجميع الحروف لتكوين كلمات نظرا للقوانين التى تحكم عملية خلق الكلمات، أما حرية التوفيق بين الكلمات المختلفة فى جمل فهى واقعية بالرغم من خضوعها لقواعد النحو ونماذجه وتبقى حرية التوفيق بين الجمل من أوسع الحريات، إذ إنها لا تخضع للنحو وإنما لقوانين التماسك الفكرى التى لا تتصل بالميدان اللغوى؛ فالحرية السياقية إذن متدرجة واحتمالية فهى تتناسب عكسيا مع حجم الوحدات وتزيد كلما انتقلنا من مستوى صغير إلى ما يكبره. على أن هناك احتمال إشباع بعض الأشكال النحوية فى بعض الكلمات؛ فالفعل «عرض» مثلا لا يتمشى إلا مع أنواع مخصوصة من الفاعلين، وفى مجال الملبس نجد أن «الجونلة» أو التنورة لا مفر من أن تكتمل مع نوع من «البلوزات» فحسب، ومن هذه الناحية فإن من الممكن أن نضع جدولا لكل كلمة يحدد مجموعة الكلمات الأخرى التى يحق لها أن تتوافق معها طبقا لقانون الاحتمالات، وأقل هذه الاحتمالات ينتهى حينئذ إلى المجال الشعرى للكلمة أى أن درجة الإبداع ـ مثل مستوى الإفادة فى الإعلام طبقا لنظريات علم الاتصال ـ تتوقف على عنصر المفاجأة فى ضم العناصر التى لا يتوقع جمعها فى صعيد واحد، ومن هنا فإن بعض الأدباء ـ الكاتب الأسبانى «بايى إنكلان» ـ كان يقول: «يالشقاء الشاعر الذى لم يجرؤ يوما على أن يجمع بين كلمتين لم تلتقيا من قبل على الإطلاق».

أما المستوى الثانى فهو الذى كان يسميه «سوسيور» مستوى الإيحاء، وسمى بعد ذلك بمستوى القياس والتبادل: وانتهى به الأمر فى الدراسات السيميولوجية إلى أن أصبح هو مستوى النظام.

وبالرغم من أن الوصول إلى الوحدات السياقية المتجاورة لا يكون إلا عن طريق عمليات الفك والتحليل، وأن وضع القوائم للمتقابلات المتشابهة المنظمة لا يتأتى إلا بعد التصنيف فإنه لا بد فيها من إجراء بعض التجارب العامة بين الدال والمدلول، وتشير اللوحة التالية إلى بعض الأنظمة السيميولوجية ومستوياتها النظامية والسياقية

لتوضيح ما نحن بصدده وضرب الأمثلة له[1]:

	النظام	السياق
الملبس	مجموعة الأجزاء أو القطع التى لا يمكن ارتداؤها معا على نفس المكان من الجسم فى نفس الوقت. ويؤدى التنويع بينها إلى تغيير المعنى الذى يعبر عنه الملبس مثل القبعة والبيريه وتاج الشعر والعمة والطربوش.	تراكب العناصر المختلفة للملبس وتوافقها مثل البنطلون والجاكتة والبالطو أو البلوزة والجونلة والجاكت، والطربوش والبدلة أو العملة والكاكولة.
المأكل	مجموعة الأغذية المتشابهة أو غير المتشابهة التى يختار منها نوع واحد فحسب نظرا لمعنى خاص مثل أطباق الحساء المتعددة أو أطباق الشواء المتعارضة.	التسلسل الفعلى للأطباق المختارة على طول الأكل مثل قائمة الطعام المقدم.
الأثاث	مجموعة قطع الأثاث المتنوعة التى تنتمى إلى أساليب مختلفة وتقوم بنفس الوظيفة مثل السرر الحديثة أو الكلاسيك.	تراكب قطع الأثاث المختلفة فى مكان واحد بالتجاور مثل السرير والدولاب والتسريحة.
فن العمارة	التنوع الأسلوبى فى العنصر الواحد من المبنى مثل أشكال السقوف المختلفة أو الشرفات أو الأبواب المختلفة.	تجاوز التفاصيل على مستوى المبنى كله كمجموع مثل السقف والجدار والباب والشرفة.

(١) انظر نفس المصدر السابق ص٦٤.

شروط الرمز:

قام زمرة من علماء التحليل النفسي والجمالي بتعميق دراسات الرمز ووضع التصورات الخاصة بطرق أدائه لوظائفه ودلالته في ذاته، فالكلمات التي تعد رموزا لا نتعرف من خلالها على «حركة نحو شيء آخر» ولا «من شيء آخر» وإنما هي نابعة من ذاتها، ويترتب على ذلك تمييز آخر بين الإشارة والرمز، فعندما تحتفظ كلمة ما بقدرتها على إثارتنا فهي لا تزال رمزا، أما إذا فقدت هذه القدرة فإنها تتدهور وتصبح مجرد إشارة.

وكذلك نجد من مقولات علم الرمز الحديث التمييز بين الرمز الصاعد والهابط طبقا للباحث الألماني «كاهلير» الذي يرى أن الرمزية الهابطة هي التي تنطلق من نفسها بحيث تهبط الدلالة إلينا من واقع سابق رفيع، وهو واقع محدد نقوم نحن بعد ذلك بانتزاع قيمة رمزية منه لتفسير حقائق تاريخية أو أسطورية، أما الرمزية الصاعدة فهي على العكس من ذلك تنبثق من فكر الفنان الخالق بكل جدتها وطرافتها دون أن تتبع أي نموذج سابق، فالفنان له مطلق الحرية في خلق صوره وتشكيلها في صيغ فريدة لا تلبث أن تعني شيئا إنسانيا مشتركا وبهذا تصل إلى مرحلة التمثيل الحقيقي. وهناك شروط أربعة لمعرفة الرمز هي:

١ ـ خاصيته التشكيلية التصويرية: مما يعني موقفا متجها إلى اعتبار الرمز، لا في ذاته وإنما فيما يرمز إليه.

٢ ـ قابليته للتلقي: أي أن هناك شيئا مثاليا غير منظور يتصل بما وراء الحس يتم تلقيه بالرمز الذي يجعله موضوعيا.

٣ ـ قدرته الذاتية: أي أن الرمز له طاقة خاصة به منبثقة عنه تميزه عن الإشارة التي لا حول لها في نفسها.

٤ ـ تلقيه كرمز: مما يعني أن الرمز عميق الجذور اجتماعيا وإنسانيا، ويصبح من الخطأ تصور قيام الرمز ثم تقبله بعد ذلك، لأن عملية تحول الشيء إلى رمز وتقبله على هذا الأساس تعد عملية واحدة لا تتجزأ إلى مراحل.

ويعتبر بعض الباحثين أن الفكرة السيميولوجية الحديثة التي تفصل بين الشفرة أو

«الكود» أو قوانين الرمز من ناحية والرسالة الخاصة التى يتم معرفة معناها بفضل هذه الشفرة من ناحية أخرى تطوير محدث لنفس الثنائية الشهيرة عند «سوسيور» بين اللغة كنظام والكلام كتطبيق له[1].

تراكيب الرمز اللغوية:

من مبادئ السيميولوجية اللغوية أن الرسالة التى يبعث بها المرسل لا بد أن يتلقاها المرسل إليه كما ينبغى، أى أن على المرسل أن يجريها على قواعد الشفرة وعلى المرسل إليه أن يحلها طبقا لهذه القواعد نفسها، وكلما استطاع المرسل إليه أن يلم بتفاصيل هذه القواعد أصبح فى وسعه أن يحصل على بيانات أغزر، وتعد الرسالة والقواعد الأساسية التى تتكئ عليها وسائل التواصل اللغوى، وإن كان كل منهما يقوم بوظيفته بطريقة مزدوجة. فمن الممكن أن يستعمل هو نفسه أو يشار إليه، وهكذا فالرسالة قد تحيل إلى القواعد الشفرية أو إلى رسالة أخرى كما أن الدلالة العامة لأية وحدة من هذه القواعد الشفرية تعنى إشارة إلى جملتها أو إلى رسالة معينة.

وعلى هذا فإن علماء السيميولوجيا يميزون بين أربعة أنواع من الازدواج:

١ ـ نوعان دائريان عندما تحيل الرسالة إلى مثلها والقواعد الشفرية إلى نظائرها.

٢ ـ نوعان من التغطية حيث تحيل الرسالة إلى القواعد الشفرية أو بالعكس.

ولنأخذ مثلا على ذلك الجملة التالية: «قالت لى سعاد إن «الشبس» تعنى رقائق البطاطس المحمرة» وتنحل أبنيتها إلى الأنواع الأربعة السابقة، فهى قول يحتوى على قول آخر؛ أى رسالة تتضمن رسالة أخرى ويرمز لها سيميولوجيا هكذا: (ر/ ر)، كما أنها صيغة قول مستقل فهى رسالة قواعد (ر/ ق) وفيها اسم علم وهو (ق/ ق) ومحولات (ق/ ر)[2].

---

(١) راجع كتاب «البنائية» الذى أشرنا إليه أول هذه الدراسة لمؤلفه: Broekman

(٢) انظر لمزيد من التفصيل كتاب «دراسات فى علم اللغة العام» تأليف: Jakobson المشار إليه من قبل ص٣١٢.

ونعود فى تحليل الرمز اللغوى إلى نقطة الانطلاق فنجد أنه يتركب من دال ومدلول، ويقع الدال فى مستوى التعبير بينما المدلول فى مستوى المضمون، ثم لا نلبث أن نتذكر أهم اضافات علماء اللغة فى هذا المجال وهى تقسيم كل من هذين المستويين إلى صورة ومادة ومن هنا يصبح لدينا أربعة عناصر هى:

١ـ مادة التعبير: وهى المادة الصوتية الأولية المنطوقة وإن كانت غير مقعدة.

٢ـ صورة التعبير: وهى مكونة من القواعد النحوية التى تنظم المادة المنطوقة أو المكتوبة.

٣ـ مادة المضمون: وهى العناصر الفكرية والعاطفية التى تتكون منها الدلالة.

٤ ـ صورة المضمون: وهى التنظيم الشكلى للمدلولات الذى يعتمد على حضور أو غيبة الطابع الدلالى، ويلاحظ أن هذا النوع الأخير صعب الإدراك لاستحالة فصل الدال عن المدلول فى اللغات البشرية، لكن هذا لا يمنع من أن التمييز بين الصورة والمادة يساعد الدراسات السيميولوجية بشكل فعال، ولعل هذا التقسيم يفيد فى تحديد العلاقة بين الرموز اللغوية والسيميولوجية، ويسهل إمكانية العثور فى هذه الأخيرة على نفس تلك العناصر الأربعة، فهناك مثلا الدال والمدلول فى نظام المرور بحيث نعتبر أن اللون أمر بالمرور وإن كانت مادته مختلفة. وكثير من النظم السيميولوجية ـ مثل الأشياء والحركات والملامح والصور ـ لا تتطابق مادة التعبير فيها على دلالتها، إذ إن من المعتاد أن تزدوج الوظائف فى الأدوات المستعملة، فالملبس يقى الحر والبرد والمأكل يهدف للتغذية، وإن كانا من ناحية أخرى يقومان بوظائف سيميولوجية دالة فى المجتمع.

دور الحواس فى الرموز السيميولوجية:

تقوم الحواس الخمس الخارجية للإنسان بوظائف سيميولوجية فى المجتمع ومظاهرها لا حصر لها، إلا أنه بوسعنا أن نذكر بعض أمثلتها كالمصافحة شدا على اليد والربت على الكتف والتقبيل بالنسبة لحاسة اللمس، وكالعطور والبخور بالنسبة للشم، وكاختيار أطباق الأكل وترتيبها وأنواع الشراب بالنسبة للذوق وبالرغم من أن

الدراسة المنتظمة المنهجية لهذه المظاهر السيميولوجية المتعلقة بتلك الحواس فى الثقافات المختلفة يمكن أن تكون شائقة ممتعة مليئة بالطرائف الغريبة إلا أنه من البديهى أن المجتمع الانسانى قد اختار أنظمته الرمزية الشائعة من مجالى السمع والبصر على وجه الخصوص.

وهناك خاصية مهمة تفصل بين الرموز السمعية والبصرية بشكل حاسم وهى اعتماد الرموز السمعية على عنصر الزمان كعامل جوهرى فى تركيبها البنائى سواء قام على محور التتابع أو التعاصر، بينما نجد أن بنية الرمز البصرى تجعل من الضرورى تدخل المكان، وقد نستطيع الاستغناء عن الزمان كما يحدث فى الرسم والنحت أو تصبح هى العنصر المنظم له كما يحدث فى الأفلام السينمائية.

أما النظامان الخالصان اللذان أقيما على أسس الزمان وحاسة السمع فهما اللغة المنطوقة والموسيقى، وبنيتهما ـ كما يقول علماء الطبيعة ـ متقطعة، إذ إنهما يتكونان من عناصر أولى مصغرة مصطنعة تخضع لعوامل التركيب وقوانين التأليف والتوافق، وتنقسم هذه الرموز طبقا لطريقة إنتاجها إلى رموز عضوية وأخرى آلية، ولو طبقنا هذا على الرموز البصرية لوجدنا أن الإيماءات تصدر مباشرة عن بعض أعضاء الجسم، بينما يقتضى الرسم والنحت تدخل الآلات والأدوات، وفى الرموز السمعية نجد أن الكلمة والموسيقى الشفوية ينتميان إلى النوع الأول بينما تنتمى الموسيقى الآلية للنوع الثانى، ومن الضرورى التمييز بين الإنتاج الآلى للرموز ومجرد إعادة إنتاج الرموز العضوية بوسائل آلية، فشيوع الكلمة من خلال الأسطوانة والتليفون والراديو لا يغير من بنية القول الذى تذيعه لأن نظامه السيميولوجى يظل كما هو؛ ومع ذلك فإن الانتشار على نطاق أوسع فى الزمان والمكان لا بد أن يترك أثره على العلاقة بين الناطق والمستمع وأن يؤثر بالتالى فى تكوين الرسالة نفسها. وعلى هذا فإن تطور وسائل الاتصال الشفوى والدور المتزايد لها لا مفر من أن يؤثر بشدة على تطور القول ويصبح مجالا خصبا للبحث اللغوى والاجتماعى. هذا بالإضافة إلى أن بعض وسائل الاتصال تحرم المستمع من العنصر البصرى ـ مثل

الراديو والتليفون ـ وبعضها الآخر تزوده بهذا العنصر ـ مثل التليفزيون والسينما ـ مما يجعل لكل منها نظمه السيميولوجية الخاصة المؤثرة على اللغة[1].

وقد جرت فى ألمانيا منذ وقت طويل مناظرة طريفة بين الفيلسوف «لسينج» صاحب النظريات الأدبية الشهيرة الذى حاول أن يقيم حدودا فاصلة بين الأدب وبقية الفنون الجميلة و «هيردر» الفيلسوف الألمانى المعروف كذلك؛ فكان الأول يؤكد أن فن الرسم يعتمد على عنصر المعاصرة بينما يرتكز الشعر على التعاقب الزمنى؛ ورد عليه «هيردر» بأن فكرة التعاقب الزمنى البسيط فى الأدب وهمية، إذ إنه لا يوجد فن مؤسس على الزمن فحسب، ولكى نفهم عملا شعريا ونحكم عليه لا بد لنا من أن نعيه بشكل توقيتى فى جملته. ومن المقرر عند علماء السيميولوجية الآن أن الرموز البصرية المكانية ـ وخاصة الرسم ـ من جانب، وفنون الأدب والموسيقى التى تعتمد أساسا على عنصر الزمن من جانب آخر تقوم بينها فوارق مهمة لا تمنع من وجود خصائص مشتركة، ولا بد أن نهتم فيها جميعا بالبعدين الزمانى والمكانى، ومهما كان الدور الذى تلعبه المعاصرة فهناك اختلاف عميق بين فنون المكان وفنون الزمان، أو بين الرموز التى تعتمد على أحد هذين الجانبين أكثر من اعتمادها على الآخر، فالمشاهد الذى يقوم بعملية إدراك متعاصر للوحة فنية مثلا تتمثل أمامه هذه اللوحة فى كل شامل، ثم تظل كذلك حاضرة أمامه. أما المستمع الذى يدرك جملة ما سمع، فإن تفاصيله تكون قد غابت عنه ولا يبقى منها سوى تصوراته وأخيلته وذكرياته المركزة مما يشير إلى فرق جوهرى بين هذين النوعين من التلقى والتصور، وينعكس بالتالى على الطبيعة الخاصة لبنية كل منهما، أو هو بالأحرى انعكاس لهذه البنية. ولهذا فإن انتقال بعض الآداب من المرحلة السمعية إلى المرحلة البصرية ـ مثل الشعر العربى ـ له أثره البالغ فى تكييف بنيته إذ إن الإنشاد كان يجعل القيم الموسيقية فى الشعر القديم هى الحاسمة فى تحديد قيمته، أما القراءة التى تجعله كتابيا فهى تبرز فى تكوينه عناصر تشكيلية مكانية مختلفة عن العنصر الزمنى الأول نسبيا.

---

(١) انظر المصدر نفسه ص ١١٥.

طبيعة الصورة الشعرية:

عندما كان النقد القديم يتصور الشعر كمحاكاة للطبيعة كان يقول إن الصور الأدبية ليست شيئا منظورا مثلما يحدث فى فن الرسم، بل هى على العكس من ذلك تحتاج لمجهود خيالى كبير حتى تصبح بصرية، ولعل هذا لا يزال يصدق على الصورة الشعرية فى جوهرها الداخلى أكثر من اعتبار عنصر المحاكاة فيها، مما يجعلها أقرب إلى الموسيقى منها إلى الرسم، ومن هنا يلاحظ النقاد أن علماء النفس قد أسهموا فى تشويش حقائق الشعر عندما فسروا الشكل الداخلى له على أنه فى جوهره صور بصرية، إذ إن هذه الصور البصرية كثيرا ما تعوق التلقى الشعرى فى حقيقة الأمر إن لم تقترن بالجانب الزمنى الموسيقى.

ويميل النقاد السيميولوجيون اليوم إلى الاعتداد بالصورة على أساس أنها تمثيل لجميع أنواع التجارب الحسية من صوتية وبصرية تشمل اللون والشكل والذوق والشم واللمس، مثل الصور الحرارية والتشكيلية، كما تشمل الحركة أيضا مثل الصور السينمائية، وبالرغم من أن العنصر الحسى هو «الجسم» العادى للغة الشعر إلا أنه قد توجد استثناءات فذة فى أشكال شعرية تجريدية مطلقة كما سبق أن أوضحنا من قبل، غير أن هذا لا ينفى حقيقة أساسية وهى أن الصورة هى العنصر الجوهرى فى لغة الشعر، ويضرب بعض النقاد مثلا على أهمية وظيفة الصورة التى تجسم التجربة الشعرية بقوله؛ لنفرض أنه قد طلب منك شرح الفرق بين مذاق النبيذ الأحمر ومذاق الأبيض أو شرح الفرق بين مذاق لحم الضأن واللحم البقرى مثلا، أو بين الدجاج والأسماك فإنك لا تلبث بعد قليل من التردد ومحاولة الشرح أن تقترح على المستمع تذوق النوعين لإدراك الفرق، ومثل هذا يحدث فى التجارب العاطفية عندما نعانى من بعض الحالات النفسية كأن نشعر بالوحشة والوحدة والضياع فى عالم حزين حائر، ولكى نصف هذه الحالة فإننا نبحث عن الكلمات المناسبة ثم لا نلبث أن ندرك أن جميع ما قلناه لا يصل إلى كنهها ولا يكفى لتغطيتها، وفى الليلة التالية نرى فى الحلم أننا ضائعون فى مدينة لا نعرفها نهيم فى شوارعها قبيل الفجر وهى خالية تماما أمامنا ومجهولة فعلا لا نستطيع أن نهتدى فيها إلى أماكن نعرفها؛ وعندما نصحو من النوم ندرك أن الإحساس الذى جربناه فى الحلم هو نفس الإحساس الرمادى الضائع الذى حرنا فى التعبير عنه من قبل، فنحن حينئذ أمام صورة استطاعت فى لحظة أن

تظفـر بما عـجـزت عنه الكلمـات العـادية من تمثـيل حي قـادر على نقل الإحـسـاس المركب[1].

نظام وأنواع الرموز الأدبية:

إذا كان الأدب نظاما من الرموز له شفرته الخاصة ويشبه النظم الدالة الأخرى مثل اللغة المنطوقة والفنون والأساطير فإنه يختلف عنها باعتماده على بنية أخرى هي اللغة، ولهذا فهو نظام دال من الدرجة الثانية، أى أنه نظام إيحائى، وإذا كانت اللغة هى المادة الجوهرية فى تشكيل وحدات النظام الأدبى فهى تنتمى إلى المستوى التعبيرى ولا تفقد معناها الخاص بالدخول فى هذا النظام. ومن هنا ينبغى أن نأخذ فى اعتبارنا الوظائف المختلفة للرسالة عندما نميز وظيفتها الشعرية أو الجمالية التى تتمثل فى الرسالة نفسها - طبقا لمبادئ «جاكوبسون» التى شرحناها من قبل - والتى تدخل النظام اللغوى فى النظام الأدبى وتخلق منهما مجموعة مركبة تتعادل فيها الوظائف، مع ملاحظة أن هذين النظامين - على تشابههما - لا ينطبقان، إذ إن الأدب يستخدم شفرات اجتماعية لا يدخل تحليلها فى دراسة النظم الأدبية، أما العناصر الأدبية فهى التى لا يمكن تفسيرها إلا على ضوء الشفرة الرمزية للأدب.

ويميز بعض الباحثين بين خمسة أنواع من الرمز الأدبى هى:

١ - الرمز الذى يسيطر كصورة مركزية على كل التركيب الأدبى فى عمل محدد: مثل الأرض اليباب فى قصيدة «إليوت» الشهيرة، أو المطر فى أنشودة المطر للشاعر بدر شاكر السياب.

٢ - الرمز الذى يظهر من حين لآخر فى إنتاج أديب ما ويتطور فى أعماله المختلفة حتى يكتسب أهمية خاصة فى جملتها ودلالة مميزة بداخلها مثل الحديقة أو الموسيقى فى أعمال جبران خليل جبران أو الأرض الطيبة فى مسرح «شكسبير».

٣ - الرمز الذى ينتقل من شاعر إلى آخر ويكتسب حياة جديدة فى كل سياق مختلف مثل «عوليس» فى انتقاله من الملاحم اليونانية القديمة إلى قصة «جيمس جويس».

(١) انظر: Pagnini, Marcelo, "Estructura literaia Y Metodo critico. Trad. Madrir,1975, P.20.

٤ ـ الرمز الذى يمارس وظيفته فى إطار ثقافة عامة مثل رموز العهد القديم والإنجيل وغيرها من الرموز الدينية الكبرى.

٥ ـ الرموز التى تتردد فى ثقافات مختلفة ليس بينها علاقة تاريخية محافظة على قيمتها فيها جميعا، وينتمى لهذا النوع الأخير جميع الرموز النموذجية وخاصة الطبيعية منها مثل القمر والماء وغيرها.

ومن ناحية أخرى فقد يعدون بقية الأجناس الأدبية من قصة ومسرح ـ بالإضافة إلى الشعر الغنائى بطبيعة الأمر ـ أبنية رمزية، فحين نبحث فى هذه الأعمال عن المعنى فإننا نضفى علىها صفة الرمز ولا نكتفى بالأحداث فى نفسها وعندئذ فلا تقتصر الصيغة الرمزية على الصور وإنما تشمل الأعمال كلها على أساس أنها تعكس بطرقها السيميولوجية الخاصة البنية الثقافية العميقة[١].

رمزية الصوت الشعرى:

فى البحوث المختلفة التى تجرى عن الرمزية الصوتية يمكن دراسة الإيحاء السمعى على الوجه التالى:

ـ إما كظاهرة عالمية تصدق على جميع اللغات.

ـ وإما كخاصية مميزة للغة معينة.

ـ وإما كوظيفة جمالية تقومُ بأدائها بعض الأصوات طبقا لشروط سياقية خاصة، وهذا هو نوع البحث المتصل بالأدب الذى نركز عليه هنا.

وإذا كانت الرسالة الأدبية تتكون من منطوق ومدلول يمثلان بنيتها الأساسية، فإن تحليل الوظائف الرمزية للجانب الصوتى لا يلبث أن يتشابك مع جوانب الدلالة الإيحائية، ويقسم علماء اللغة الرمزية الصوتية إلى قسمين:

(أ) مباشرة: وهى التى تختلط بعناصر المحاكاة الطبيعية فى الأصوات وتستقى الإيحاءات منها مثل زئير الريح وإيقاع المطر الرتيب.

---

(١) انظر نفس المصدر السابق ص٦٩.

(ب) غير مباشرة : وهى التى تتمثل فى الاشتراك المفاجئ للعنصر الصوتى فى الدلالة.

وقد تتعارض النظريات اللغوية فى بعض النتائج التى تستخلصها فى هذا المجال، ولكن هناك قدرا مشتركا لا مفر من أن تتفق عليه يؤكد الطاقة الإيحائية لبعض الأصوات نتيجة لتداعيات لا شعورية فى معظم الأحيان، ولا شك أن تراسل الحواس يلعب دورا كبيرا فى هذا الصدد، فالانطباع الذى يصل من خلال حاسة معينة كالسمع مثلا لا يلبث أن يثير إيحاءات بحواس أخرى مثل البصر أو اللمس، كما أن هناك نوعا من إيحاء التشابه أو التناظر يعتمد على لون من القياس القائم بين المدلول والمنطوق كما يحدث فى حالات النبر والتشديد والتكرار، مما يؤكد وجود طاقة إيحائية كامنة فى طبيعة الأبنية الصوتية المنسابة أو المتعثرة، الحادة أو الرصينة، ومن الحكمة ترك هذه الخصائص لمزيد من الدراسات التجريبية قبل تأكيد بعض القواعد التى لا يجمع عليها الباحثون، فهناك من يزعم مثلا أن المجال العاطفى يتجاوب مع الحروف والكلمات المفتوحة كما أن الخوف والغموض يرتبطان بالحركات المغلقة؛ فالنوع الأول يوحى بالضوء والثانى بالظلمة(١).

وينبغى ألا نغفل أن تعبيرية الحروف إنما هى ظاهرة مرتبطة بالسياق الصوتى فى لغة معينة؛ والإيقاع هو الذى يبرز تأثير البنية الصوتية بوضعها فى قوالب زمنية تمارس من خلالها الإيحاء.

ومن هنا فإن دراسة الرموز الصوتية لا تدخل مجال السيميولوجية إلا إذا عقدت شبكة العلاقات المتعددة بين مستويات هذه الرموز ورصدت قوانين تركيبها واحتكمت بقدر الإمكان إلى معطيات علم الإعلام حتى تتجاوز مرحلة الحدس الظنى إلى مرحلة القياسى الكمى الدقيق، ولا بد لها أن تولى عناية خاصة لبحث جوانب الإيقاع باعتباره العنصر الرئيسى الممثل للزمن فى السياق والذى يتحكم فى بنية العناصر الأخرى المساعدة له سواء كان ذلك فى الشعر أو النثر.

---

(١) يتصل بذلك ماكان يعزوه الرمزيون الفرنسيون من ألوان لكل حرف حركة هكذا: حرف A للأسود و B للأبيض و T للأحمر و U للأخضر و O للأزرق.

خواص الأسلوب البنائية:

هناك تصوران للأسلوب متعارضان إلى حد كبير: فأحدهما يفهمه على أنه شيء مشترك يربط الظاهرة الملاحظة بغيرها من الظواهر، وعلى هذا فإن الخواص الأسلوبية لا بد أن تكون مشتركة بين مجموعة من النصوص القولية - المفتوحة عموما - أو بين مجموعة محددة من الأعمال التشكلية أو الفنية أو الثقافية.

وفي هذه الحالة فإن الأسلوب يعد تعبيرا عن نظام متحد ذي شكل متماسك متصل بقاعدة هذا النص أو ذاك، بالمعنى السيميولوجي لكلمة النص.

ومن ناحية أخرى يمكن أن يفهم من الأسلوب أنه هو الشيء الخاص، وفي هذه الحالة فإن الخواص الأسلوبية تقتصر على المعالم المميزة لنص واحد، وبهذا المعنى يدرس أسلوب الكاتب أو الفنان - أي أسلوبه الفردي - الذي يمكن أن يعد بدوره طبقا للتصور الأول تركيبا معينا لبعض الخصائص الأسلوبية المجردة.

وتتمثل نقطة الانطلاق في تحديد الأسلوب بالمفهوم الأول في التقاط النظام الكامن وراء ظواهر النصوص المحللة، وهو نظام ضمني تدل عليه الأعراض الأسلوبية؛ وخطوات الباحث عندئذ تمضي من النظام إلى النص، أما في الحالة الثانية، فإن نقطة الانطلاق تصبح هي النص نفسه ويتجه منها الباحث نحو النظام، فهي لذلك ذات طابع تحليلي استقرائي، بينما يعتبر التصور الأول استنتاجيا ذا صبغة تركيزية[1].

على أن فكرة الأسلوب نفسها تفترض الاعتراف المبدئي بالتقابل والتساوي بين الأساليب المختلفة بالنسبة لمحتوى معبر عنه؛ فعندما نتحدث عن أساليب مختلفة نسلم ضمنا بأن من الممكن التعبير عن مضمون واحد - أو متقارب - بطرق مختلفة، ونقبل على هذا فكرة أن يتجسد المعنى في أكثر من أسلوب، وهذا المبدأ نفسه و الذي يسمح بتصور الترجمة والحديث بلغات مختلفة، فإذا كانت الأساليب تقابل بعضها بعضا فهي مثل اللغات المختلفة التي تعبر عن المعاني نفسها، وتعادل الأساليب

---

(١) انظر: Uspenski, Boris, A. "Les Problémes Sémiotique du Style `a la lumiére de la liguis-tique" Trad Buenos Aires1970, P.85.

المختلفة بالقوة يتمثل فى أننا يمكن أن نقوم بالترجمة من أسلوب إلى آخر داخل اللغة الواحدة. وبهذا الشكل فإن الفوارق بين الأساليب يمكن أن تقارن إلى حد ما بفارق اللغات، فهى نظم مصغرة للتواصل أو لغات صغيرة تتميز بتنوعها، وتبدو كما لو كانت تنفيذات متعددة لنظم عامة أو لغات مكبرة. بيد أن هناك فرقا جوهريا بين الأساليب اللغوية العامة والأساليب الفنية، ففى النوع الأول يبدو أن الترجمة ممكنة دون خسارة فادحة، أما خواص الأسلوب الفنى المميزة فهى تدور حول الانطباع الذى يتولد لدينا بتوحده واستحالة أدائه بطريقة أخرى، وعلى هذا فإن متلقى العمل الفنى ينفذ إلى أسرار تركيبه ويستجيب لدقائق تكوينه بدرجة يصعب على أثرها أن يشرك مع هذا النص شيئا آخر ويحكم بأدائهما لنفس المعنى، ويبقى الأسلوب فى الفن هو الشىء الفريد المختار من بين إمكانات مختلفة، لأنه وحده هو الذى يستجيب ببنيته لما يريد الفنان أداءه، ومن هنا فإن اختيار الأسلوب فى الفن يخضع لضرورات أشد صرامة وأكثر حكمة ودقة من اختياره فى اللغة العادية. ويظل التقابل بين الأساليب الفنية هو فى الدرجة الأولى تقابل بين أبنية متعادلة لكنها ليست متماثلة بأية حال[1].

فالعنصر الجوهرى فى القيم الأسلوبية يتخلق أساسا من التقابلات بين أساليب اللغة المختلفة، ويتضح صدق ذلك من أن كل أنواع التلوين فى الأسلوب وما يعزى لها من قيمة يختفى بمجرد أن نتصور لغة ذات أسلوب واحد، وعلى هذا فإن قيمة الأسلوب تتحدد بالعلاقة المتبادلة، وقد تبدو هذه العلاقات فى بعض الأحيان كما لو كانت تعارضا بالخلو، بمعنى أن يكون أسلوب ما متضمنا لشىء معلوم يخلو منه أسلوب آخر، ويسمى حينئذ الأسلوب الموسوم بينما يسمى الأسلوب الثانى محايدا أو غير مرسوم، وعلى هذا فإن الأساليب المختلفة عبارة عن نظم تعبيرية تتعايش داخل اللغة نفسها وتعكس بعض العلاقات الخارجة عن نطاق اللغة أحيانا، مثل المستويات الطبقية التى تتخذ هذا الأسلوب أو ذاك، كما يتضح ذلك من ولوع بعض الطبقات باستخدام عناصر من لغات أجنبية، وفى هذه الحالة فإن قيمة هذه العناصر ترتبط باللغة التى تدخل عليها لا باللغة التى تستعار منها؛ فإذا قالت لنا سيدة مصرية

(١) انظر نفس المصدر السابق ص ٩٦.

مثلا «مرسيه» فإنها عبارة موسومة بينما لو نطقت بها سيدة فرنسية فإنها تعد حينئذ محايدة غير موسومة لخلوها حينئذ من العلامة الطبقية.

وتعتمد الخاصية البنائية الأولى للنص على طابعه الخطى الأفقى، إذ إن الوحدات النوعية التى تتبع ذلك.إما أن تجارى التسلسل الزمنى أو تعاقب الحوادث، ولهذا فإن الباحثين يفضلون مصطلح «الخط الأفقى» على غيره، ووجود النص يفترض وجود اللغة التى أنتج بها هذا النص، وعلى ذلك فإنه ينبغى أن يكون واضحا لدينا أن إنتاج النص يقوم على اختيار بعض العناصر اللغوية كأجزاء أو فقرات من سلسلة تمثل البنية الخطية للنص. وتعتبر البدائل اللغوية المحتملة لهذا النص المحور الآخر الذى يتصل به، فإنتاج النص يتمثل كما يقول «جاكوبسون» فى عرض عناصر من محور التبادل اللغوى على محور التجاور السياقى فى النص، وينبغى أن نلاحظ هنا أن هذا العرض إنما هو تحول فى الوقت نفسه لأنه يبرز جزءا من القيمة اللغوية ذا دلالة أسلوبية معينة.

وأسلوب النص بهذا المفهوم يعد جزءا من مكونات البنية الشاملة لأسلوب العمل الأدبى والتى نجد فيها أيضا معالم العالم المعروض ومعناها وصور التفكير التى تشملها ومفهومها الوظيفى. ويميز الباحثون الآن بين العناصر اللغوية والعناصر الأدبية فى الأسلوب، ولكى ندرك مدى اتساع هذا المجال ـ باعتباره المركز الذى تصب فيه أحداث الدراسات السيميولوجية للأدب ـ يكفى أن نذكر بإيجاز القائمة التى أوردها بعض الباحثين للمعايير الممكنة فى تصنيف الأساليب وهى:

- أشكال الأسلوب: مثل النثر والشعر والتوفيقات أو التأليفات.
- أنماط الأسلوب: مثل الأسلوب المحاكى أو الخلاق أو القديم وهكذا.
- مستويات الأسلوب: من رقى وهبوط أو عامية وحياد.
- أنواع الأسلوب: مثل أسلوب الكلام وأسلوب الكتابة.
- إيقاعات الأسلوب: مثل الأسلوب المرح والآخر الغاضب أو الحزين.
- لغوية الأسلوب: مثل لغات أهل الحرف والصنائع أو الاقاليم.

على أن التقسيم الذى ظفر بأكبر قدر من عناية الدارسين كان هو تقسيم مستويات

الأسلوب المختلفة وإيقاعاته المتعددة، وكثيرا ما اختلطت هذه المعايير، إلا أن المنهج البنائى يركز دائما على مشكلة عرض عناصر ما على المحور الخطى أو الأفقى للنص، ووضع هذه العناصر فى مكانها الملائم هو مشكلة التحليل البنائى السيميولوجى للأسلوب، إذ يترتب عليه بروز الدلالة الخاصة بكل أسلوب على حدة[١].

هذه بعض الأسس العامة للدراسة السيميولوجية للأدب كنظم من الرموز المتشابكة التى ينبغى تصنيفها وقياسها وبحث خصائصها اللغوية والفنية وأبنيتها المركبة، وكثير من القضايا التى ألمحنا إليها فى هذا العرض النظرى قد تبدو جافة مجردة إن لم تعقبها تطبيقات واعية لا تجنح للتبسيط ولا للسرعة، وهذا هو الذى دعانا إلى قصر هذا البحث على الجانب النظرى حتى يكون هناك استيعاب تام لأفكاره، ثم تأتى بعد ذلك مرحلة التطبيق النقدى التحليلى على أعمال محددة بقدر كبير من الوعى والتمهل والعمق الموضوعى الكافى.

---

(١) انظر:

Corny, wojctech, "Text Structure against the Back ground of language structure" Trad. Buenos Aires1970, P.139.

محاولات تطبيقية فى النقد العربى

يهمنا أن نشير فى ختام هذا البحث إلى بعض المحاولات التطبيقية البنائية فى النقد العربى لتقييمها على ضوء الأسس النظرية التى عرضنا لها من قبل .

وأولى هذه المحاولات دراسة الشاعرة نازك الملائكة عن هيكل القصيدة[1] التى نشرت فى مطالع الستينيات ، وبالرغم من أنها لا تعتمد على مبادئ نظرية بنائية واضحة ، إلا أنها فيما يبدو كانت قريبة من هذه المبادىء ، فهى تنطلق من التمييز التقليدى فى الشعر بين الصورة والمضمون لتقيم فرقا مجددا بين الصورة الموسيقية التى تقوم على الأبيات والأشطر والتفعيلات ، والصورة البنائية التى تستند إلى موضوع القصيدة ، أى أنها تشير لأول مرة فى نقدنا العربى إلى توازى الأبنية الصوتية والدلالية ، ولكنها لا تلبث أن تنزلق إلى التصورات التقليدية عندما تعرف «الهيكل» بأنه الأسلوب الذى يختاره الشاعر لعرض الموضوع ، مع أن الهيكل فى هذه الدراسة لا بد أن يرادف البنية ويشمل جوانبها العديدة دون الاقتصار على عناصر الأسلوب ، وخاصة أن صفات الهيكل ـ كما توردها الباحثة ـ لا يمكن أن تقف عند حدود الأسلوب ، إذ إنه فى رأيها لا بد أن يمتاز بالتماسك والصلابة والكفاءة والتعادل ، وهى خصائص تشارف بعض خصائص البنية وإن لم تنطبق عليها بدقة .

وتقدم الباحثة فى هذه الدراسة تصنيفا طريفا لهيكل القصيدة العربية التى تتخذ فى رأيها ثلاثة أشكال رئيسية هى :

١ ـ الهيكل المسطح : وهو الذى يخلو من الحركة والزمن .
٢ ـ الهيكل الهرمى : وهو الذى يستند إلى الحركة والزمن .
٣ ـ الهيكل الذهنى : وهو الذى يشتمل على حركة لا تقترن بزمن .

---

(١) انظر : نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ـ بغداد ١٩٦٥ ص٢٠١ ـ ٢٢٩ .

وتعنى بالنوع الأول القصائد التى تدور حول موضوعات ساكنة مجردة من الزمن، وإنما ينظر إليها الشاعر فى لحظة معينة ويصف مظهرها الخارجى فى تلك اللحظة وما يتركه من أثر فى نفسه، أما النوع الثانى فلا بد أن يتضمن فعلا أو حادثة ولا يصبح مجرد وصف ساكن يحتل حيزا مكانيا فحسب، وفى نطاق هذا الفعل يتحرك الأشخاص والأشياء ويمر الزمن، بينما يقتصر النوع الثالث من الحركة على جانبها الذهنى فحسب إذ يعتمد على هيكل فكرى لا يصف حدثا بل يناقش فكرة بأمثلة متلاحقة كما نرى عند شعراء المهجر.

ويضعنا هذا التصنيف أمام نماذج مستنبطة من مئات القصائد العربية كما تقول الباحثة ولكنه يخلط بين مستويات الوصف من جانب ويمزج عناصر الشعر بغيرها من جانب آخر؛ فهو يعتمد على محورين: الحركة والزمن، وفكرة الحركة غير دقيقة لأنها تتأرجح بين الحركة المكانية التى تشغل حيزا والحركة النفسية التى تمس تحولات وتغيرات لا صلة لها بالمكان، كما أن فكرة الزمن نفسها تستخدم فى هذه الدراسة بطريقة لا تخلو من تجاوز، فقد رأينا عند وصف الأسس السيميولوجية للفنون أن الشعر يعتمد على الإيقاع وهو استخدام عنصر الزمن الموسيقى ولكن الباحثة تربط الزمن هنا بالأحداث والفعل أى أنها تدخل فى هيكل القصيدة عنصرا قصصيا يعتمد على الحكاية، وقد سبق أن أشرنا إلى أن القصة عندما تدخل فى الشعر لا تصبح جنسا مستقلا وإنما تظل خاضعة لقوانين الحكاية وتعد على أية حال عنصرا دخيلا فى بنية الشعر الغنائى ذا صبغة نثرية قوية؛ فهى لا تصلح إذن كأساس لبحث بنية القصيدة من الوجهة الرمزية إلا إذا أصبحت العنصر المسيطر الذى يتحكم فى تكييف بنية بقية العناصر وهذا ما لم تحلله الباحثة. وقد أدى افتقاد الأساس المتماسك للتقسيم إلى تداخله، فالهيكل المسطح لا يمكن أن يخلو من حركة ذهنية ولا أن يعتمد على السكون المكانى؛ وبهذا يختلط بالهيكل الذهنى، وهو إذ يعتمد على الصورة ـ كما نرى فى قصيدة «الشباك» التى تضرب بها الباحثة المثل ـ فإنه لا يلجأ بذلك إلى تعويض عن شىء يفقده، ليست الحكاية هى ما يرمى الشعر إلى قوله ويبحث له عن تعويض، بل إن الصورة نفسها ـ كما رأينا ـ هى لحمة البنية الشعرية وسداها. وبالرغم من أن بحث «نازك الملائكة» يعد محاولة جادة فى مجال الكشف عن بنية القصيدة العربية تحتاج إلى مراجعة وتعديل فى الأسس وضبط المصطلحات طبقا للغة

النقد الحديثة إلا أنه يظل من أوائل البحوث الذكية المتمرسة التى ألقت الضوء على قضية البنية الشعرية واجتهدت فى وصفها بما تملكه من وسائل منهجية.

أما المحاولة التطبيقية الثانية فهى مشكلة حقيقية لأنها تتسم بالجرأة الشديدة والمعرفة العميقة بالمناهج والمصطلحات البنائية ولكنها تقتطع منها الفكرة التوليدية التى دعا إليها «جولدمان» وتنزع إلى تقييم الشعر العذرى الأموى على أساسها، وقد قام بها باحث شاب فى أطروحته للدكتوراه هو الصديق التونسى الدكتور «طاهر لبيب»(١). ونقطة الانطلاق فى هذه الدراسة هى النص ذاته، بمعنى أن التحليل الداخلى الذى يؤدى إلى تحديد بنية عالم العذريين الشعرى يعتمد على استجواب الشعر لا الشاعر، وبما أن هذه البنية ـ طبقا لمبادئ «جولدمان» ـ لا يمكن أن تكون من إنتاج الفرد فإنه يحاول ربطها بالبنية الاجتماعية والاقتصادية للطائفة التى أنتجتها، وهذا هو وجه الصعوبة فى تحقيق هذا البحث، لأن ما يتوافر لدينا من بيانات اجتماعية واقتصادية عن هذه العصور ما زال مادة أولية لم تتناولها الدراسات المتخصصة وتكشف على ضوء المناهج العلمية الحديثة عن طبيعة تكوينها، أى أننا كى نطبق نظرية التوليديين على العصر الأموى ينبغى أن نعتمد على حصاد من الدراسات الاجتماعية والثقافية لهذا العصر يكفى لتغطية مقولاتنا الأولية وهو الأمر الذى مازلنا بحاجة إليه حتى الآن.

ومع هذا النقص الظاهر فإن الباحث يرى أن العالم العذرى موسوم بمحاولة التجاوز الفاشلة مما يكسبه دلالته فى تلك المرحلة الخاصة من التحول الاجتماعى والاقتصادى، فالعذريون أول من حاول فى الميدان الشعرى تجاوز الانغلاق الفكرى والمادى فى المجتمع الأموى وذلك عن طريق التسامى فى الشعور القاتم اليائس الذى يشدهم إلى الإنسان فى عالميته ويخلق مادة مأساوية فى عالم خال من تصور التراجيديا، هذا التسامى العذرى إلى العوالم المثالية يؤدى إلى أن يستقطب البطل وحدانية الحبيبة التى تظل بعيدة أو مبعدة وتكتسب طبيعة خارقة للعادة، وتتجسد فيها العفة، وتنتقل العناصر الدينية إلى الشعر لبناء عالم له قوانينه الخاصة.

---

(١) انظر: Labib, Taher "La Poesie amoureuse des Arabes" Alger

ومقالة فى مجلة الفكر. عدد فبراير ١٩٧٤ بعنوان «الإستراتيجية الجنسية فى الشعر العذرى».

وعند تحليل ملامح هذا العالم يستنتج الباحث المبدأ الذى يقضى بأن جميع وسائل اللذة ممكنة ما عدا العمل الجنسى نفسه، مما يكشف له عن العلاقة بين الإنتاج العذرى والعالم المادى الذى يصدر عنه، وهذا لأن الرفض الجنسى ينحصر فى رفض استغلال «المنطقة المنتجة» على حد تعبيره. مما يوضح التجانس بين عالم الإشباع أو الحرمان الشعرى من جانب والأوضاع الاجتماعية والاقتصادية الواقعية من جانب آخر، إذ إن المرأة بلا جنس إنما هى رأسمال غير منتج. ويجازف الباحث برسم هيكل البنية الاجتماعية الاقتصادية الأموية على أساس أنها تعتمد على «الانتاج الموسع» لرأس المال المكدس ضد منفعة البدو وبنى عذرة المستفقرين مما يؤدى إلى توازى المفهوم العذرى والمفهوم الشهوانى حيث تصبح المرأة هى المرادف العاطفى لرأس المال.

ومن هنا يصبح الحب العذرى مجرد حالة من حالات الاستلاب والعمل المغترب الذى لا يفضى إلى نتيجة إيجابية، ويصل هذا الاستلاب إلى ذروته بالجنون الذى يصاب به بعض أبطال العذريين مثل قيس مما يوازى انعدام التمتع وفقدان كفاءة الحيازة، ويكون التنازل عن المرأة صورة للتنازل عن الملكية الاقتصادية. هذه القفزة من البنية الشعرية وقوانينها الفنية إلى البنية الاجتماعية هى أخطر مراحل منهج «جولدمان» وأصعبها فى التطبيق، وهى التى يمارسها صديقنا التونسى بمهارة كبيرة وجرأة بالغة، وإن كان لى من ملاحظة عليه فهى تتلخص فى أنه باختياره البنائية الاجتماعية التوليدية قد حرم بحثه من أدوات البنائية اللغوية التى قد تناسب بشكل أوضح الشعر الغنائى العربى مما أدى إلى أن تقتصر نتائجه على الجانب الأيديولوجى فحسب ولا تمس الجوانب الجمالية التى نحتاج إلى كشفها فى شعرنا العربى أى أنه قد اهتم بما يقوله الشعر العذرى لا بكيفية قوله. ومن ناحية أخرى فإننى أدعوه إلى مراجعة مصطلحاته وتعبيراته العربية لتنقيتها من اللكنة الأعجمية التى تغلب على كتابة إخواننا فى المغرب العربى وتعزلهم بالتالى عن التيارات الفكرية المتواصلة فى المشرق، وفى موضوع مستحدث مثل البنائية تشتد الحاجة إلى توحيد المصطلحات حتى لا نضيف إلى صعوبة المنهج صعوبات لغوية أخرى نحن فى غنى عنها، وحتى نفرغ إلى تشكيل المبادئ ووضع الأسس المنهجية.

وتتسم المحاولة الثالثة والأخيرة بنفس الجسارة وإن كانت فى تقديرى غير موفقة على الإطلاق، فهى تهجم على أعظم آثارنا الأدبية وهى رسالة الغفران للمعرى باحثة عن بنيتها القصصية[1]. وليتها تتوفر على هذا البحث بما يقتضيه من جدية واستقصاء، بل تكتفى ببعض المقولات السريعة المبتورة ثم تنثرها كالرذاذ على سطح العمل العملاق، فهى تفترض أولا أن رسالة الغفران قصة ودون هذا خرط القتاد كما يقول العرب، ثم تلتقط من أشكال بنية القصة أبسطها وأقربها إلى روح الأقصوصة وهو مبدأ «تودوروف» الذى سبق أن شرحناه والذى يقضي بأن الحد الأدنى من هيكل القصة لا بد أن يقوم بين نوعين من التوازن يتخللهما اضطراب وتخلخل، ويسمى باحثنا هذا التوازن «هدوءا» ويتصور أنه خلو من الفعل والأحداث، ثم يظن أن الاضطراب هو مجرد الحركة ووقوع أحداث ما، ويدلل على قيام هذا العنصر فى رسالة الغفران بحركة ابن القارح وتنقله من مكان إلى آخر.

وكل هذه التصورات متعجلة غير دقيقة، فرسالة الغفران ليست أقصوصة ممطوطة إلى مئات الصفحات، وبدل أن نفرض عليها نموذجا بنائيا مبسطا كان ينبغى أن نستخلص نموذجها الخاص، لعله أقرب إلى الطابع الملحمى منه إلى الشكل القصصى، إذ إنه يقوم على متابعة أعمال شخص واحد هو ابن القارح، وكل ما يورده من مشاهد الجنة رهين بمرور ابن القارح عليها، إلا أنه ليس شخصية قصصية لخلوها من العمق النفسى والوجودى واكتفائها بالمنظور الخارجى المفارق.

وفى محاولة الباحث لتحليل «ميكانيزم» العلاقات بين الوحدات الجزئية فى رسالة الغفران يبدو له أن نمط «الانضمام» العفوى غير المسبب هو الذى يسيطر على هذه العلاقات، ولهذا فهى لا تخضع للمنطق السببى القصصى ولا تشبع شروط البنية القصصية، وكانت هذه النتيجة جديرة بتعديل منظور الباحث ودفعه إلى رفض الافتراض القصصى والبحث عن «النموذج» الحقيقى الذى تبدعه رسالة الغفران فى الأدب العربى والوصف المستقصى لعلاقاته ووحداته، وهو نموذج لغوى فى الدرجة الأولى، ولكن إصرار الباحث على تطبيق بعض المقولات البنائية بتعجل واقتضاب حال بينه وبين هذه الرؤية المنبثقة التى تعد من شروط النقد البنائية الأساسية وهذا ما ندعو الباحثين إلى تفاديه.

---

(١) انظر: حسين الواد: «البنية القصصية فى رسالة الغفران» الدار العربية للكتاب - تونس سنة ١٩٧٥.

وقد نوهنا فى مقدمة هذه الطبعة ببعض الدراسات البنائية الأخرى التى صدرت فى الآونة الأخيرة، ولعل أهمها فى المجال التطبيقى هو إنجازات الدكتور كمال أبو ديب فى كتبه ودراساته المعمقة على الشعر العربى ودراسات الدكتور عبدالسلام المسدى عن المتنبى وكتابه الرائد عن الأسلوب والأسلوبية، ونأمل أن تحمل لنا السنوات القادمة حصاد جهد علمى عظيم أرى بعض الرفاق هنا فى مصر يبذلونه بدأب وحنكة، كما نأمل أن تتاح فرصة النشر لبعض الدراسات الجامعية الجادة التى استطاعت باحتضانها للمنظور البنائى أن تسهم فى إثراء التجربة النقدية فى الأدب العربى مثل رسالة الدكتورة سيزا قاسم عن ثلاثية نجيب محفوظ وغيرها من الدراسات التى نعلق عليها أملا كبيرا فى تحويل النقد العربى إلى جادة العلوم المنهجية ذات الارتباط الحميم بروح العصر ومنجزاته.

ثبت المصادر

Althusser, Louis, Pour Marx. Trad. Mexico1976.

Barthes, Roland Eléments de semiologie, Trad. Madrid,1971.

Ensayos criticos. Trad. Barcelona1971.

Système de la mode, Paris1965.

La mode et les sciences humaines, Exchanges1966.

Sociologia Y socio-logica. Trad. Buenos Aires1973.

Le degré zéro de l'écriture, Paris1972. Trad Buenos Aires1973.

Critique et vérité, Paris1967.

L'analyse structural du récit communication8, Paris1966.

Trad. Buenos Aires1976.

Benveniste, Emile, Problémes de linguistique générale. Trad. Mexico1975.

Broekman, J., Strukturalismes, Munich1971, Trad. Barcelona,1974.

Castagnino, Raul, Sentido Y estructura narrativa, Buenos Aires1975.

Charbonnier, Georges Entretiens avec Claude Lévi-Strauss, Trad. LaHabana,1970.

Cocteau, Jean. Le Secret Professional en "Le rappel à l'ordre", Paris1926, Trad. Buenos Aires1959.

Cohen, Jean, Structure de language poétique, Paris1966, Trad. Madrid1973.

Corny, Wojeciech, Text strutcure against the bacground of language structure, Trad. Buens Aires1970.

Corvez, Maurice, Les structuralisles,1969, Trad. Buenos Aires1972.

De Gramont, Sanchez, Encuentro con Lévi-Strauss, The New York Times1968. Trad. Buenos Aires1976.

De Saussure, Ferdinand, Curse de linguistique générale, publ. par Ch. Bally and Alb. Schehaye, Paris1916, Trad. Buenos Aires1975.

Dubois, Jean, Estructuralismo Y linguistica, Trad. Barcelona1973.

Ducrot, Oswald, Todorov, Izvetan: Diccionario enciclopedico de las ciencias del lenguage, Trad. Beunos Aires1974.

Eco, Umberto. Opera Aperta. Milan1962. Trad. Barcelona1963.

Edelin, Francis, Campo. analogico Y estructura narrativa; analysis, estructural del texto poetico, Trad. Buenos Aires1973.

Eikhenbaum, Teoria del metodo formal, Trad Madrid1973.

Eliot, T.S., Selected essays, New York1932, Trad. Madrid1971.

Ertich Victor, Russian formalism, La Haya, Trad. Barcelona1974.

Fages, Para comprender el estructuralismo, Trad.1973.

Freud. S. Konstruktion in der analyse,1937.

Friedrich, Hugo, Die strukture der modernen lyrik, Trad.

Barcelona1959.

Frye, Northrop, The stubborn structur, Essays on criticism and society1971 Trad. Madrid1973.

Anatomy of criticism, New York1956.

Fables of identity, New York1956.

La estructura irreflexible de la obra literaria. Trad. Madrid1976.

Genette, Gérard, Language poétique, poétique, du language, Paris1968, Trad. Buenos Aires1970.

Fronteras del relato. Trad. Buenos Aires1970.

Goldman, Lucien, Recherches dialectique, Paris1959, Trad. Caracas1962.

Sciences humaines et philosophie, Paris1963, Trad. Buenos Aires1969.

Goodman, Paul, The structure of literature, Chicago1968, Trad. Buenos Aires1971.

Granger, Gilles, A contecimiento Y estructura en las ciencias humanas, Trad, Buenos Aires1972.

Greimas, A. J., Sémantique structurale, Recherche de méthode, Paris1966, Trad. Madrid1973.

Problémes du structuralisme, Paris1966 Trad. Mexico1975.

Guiraud. Pierre, La Sémantique, Paris1955, Trad. Mexico1976

Gulglielmi, G., Letteratura come sistema e come funzione, Trad. Barcelona1972.

Hjelmslev, Louis, Omkring sprogtcoriens grundloeggese Trad. Madrid,1974.

Ingarden, Roman, Das literarische hunstrwerk,.Hall, Martinez, Bonati, Félix. "La estructura de la obra literaria, Barcelone1972.

Jakobson, Roman, Ensayos de linguistica general,.Trad. Barcelona1975.

Principios de la fonologia historica, Trad Barcelona1975.

Nuevos ensayos de linguistica general, Trad. Mexico1976.

Y otros, Theorie de la literature, Paris1965. Trad. Buenos Aires1976.

Lefebre, Henri, Reflexiones sobre el estructuralismo Y la histria, Trad. Buenos Aires1972.

Mas alla del estructuralismo, Buenos Aires1973.

Lepschy, Ciulio, La linguistica structural, Torin1966, Trad. Barcelona1971.

Leroy, Mauricie, Les grands courants de la linguistique modern, Bruxelles1964, Trad. Madrid,1974.

Lévi-Strauss, Claud Anthropologie estructurale. Paris1958, Trad. Buenos Aires1976.

La estructura Y la forma, Trad. Buenos Aires1969.

Mythodogiques : Le cru et le cuit. Plon1964, Trad. Mexico1969.

Lotman, J. M., Sur la délimitation linguistique et littéraire de la nation de structure, La Haye1964. Trad. Buenos Aires1970.

Macherey, Pierre, Problemas del estructuralismo, Trad. Barcelona1972.

Makarovsky, Kapital aus der poetik. Francfort1948. Trad. Madrid1967.

Maldavsky, D., Teoria de litérature général, Buenos Aires1974.

Martinet, André, Structure and language1966. Trad. Buenos Aires1971.

Mathesius, V., Sobre algunos problemas del analisis sestématico de la gramatica. De travaus du cercule linguistique de Prague VI Trad,1969.

Mélétinski, E., El estudio estructural Y la tipologia del cuento, Trad. Madrid1974.

El analisis estructural Y tipologia del cuento, Trad. Buenos Aires1974.

Ménrad, René, Image e idioma de la poesia, Analysis estructural del texto Poetico, Trad. Buenos Aires1973.

Miel, Jean, Jacques Lacan and the structure of the unconscious, Trad. Buenos Aires1970.

Moles, Abraham, L'analyse des structure du message poétique aux différents niveaux de la sensibilité, Trad. Buenos Aires1970.

Nelson, coutinho, El estructuralismo, Y la meseria de la razon, Trad. Madrid1973.

Pagnini, La estructura literiaria Y el método critico, Trad.1976.

Parain, Charles, Estructuralismo e historia en "Fstructuralismo y Marxismo" Trad. Barcelona1973.

Parain-vial Jeanne, Analysis structurales et ideologies structuralistes, Toulouse1969. Trad. Barcelona1972.

Paz, Octavio, Lévi-Strauss o el nuevo festin de Esopa, Mexico1975.

Piaget, Jean, Le structuralisme, Paris1968, Trad. Buenos Aires1971.

Pouillon, Jean, Problémes du structuralisme, Paris1966. Trad. Mexico1975.

Temps et Roman, Paris1968, Trad. Beunos Aires1970.

Propp, Vledimir, Morfolagija skosky, Trad. Madrid1974.

Sagre, Cesar, Isegnè e la critica, Trad. Barcelona1976.

Sarter, Jean Paul, Critique de la raison dialectique Paris1960, Trad. Buenos Aires1965.

Seve, Lucien, Critica del estructuralismo, Revista International, Prague1971, Trad. Buenos Aires1976.

Shklovski, El arte como Procedimiento, Trad. Communication, Madrid1973.

Sklovskij, V., Oteri prozy, Moskova, Trad Barcelona1973.

Smith, Barbara Herrnstein, Poetic closure, a study of haw poems end. Chicago1970.

Sourian, E.,20.000 Setuaciones dramaticas. Trad. Mexico1959.

Tacca, Oscar, Las voces de la novela Madrid,1973.

Tinianov, Jakobson, Problemas de los estudios literarios y linguisticos, en théoria de la literature, Trad. Buenos Aires1976.

Todorov, Izvetan, Teorią de la literature de los formalistas, rusos, Trad. Buenos Aires1976.

Qu'est-ce que le structuralisme, Paris1968, Trad. Buenos Aires1971.

Poétiquè, Paris1968, Trad. Buenos Aires1975.

La herencia metodogocia del formalismo, Trad. Buenos Aires1972.

Trnka. B. J. La tinguestica estructural del circulo de Praga. Indiana University Press1944.

Trnka. B: J. Vachek, N. S. Trubetskoy, Mathesius, R, Jakobson, El circulo de Praga, Trad. Barcelona1971.

Trubetzkoy, N. La fonologia actual, Trad. Buenos Aires1972.

Tynianov, Eikhenbeau, Shkolovski, Formalismo Y vanguardia. Trad. Communicacion Madrid1973.

Uspenski, Boris, Les problémes sénitique du style à la lumière de la linguistique. Trad. Buenos Aires1970.

Valéry, Paul. Variété!, Trad. Buenos Aires1956.

فهرس الكتاب

الموضوع	صفحة

الموضوع	صفحة

الموضوع	صفحة

الموضوع	صفحة

الموضوع	الموضوع

الموضوع	صفحة

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٤٦٩٣ / ٢٠٠٣

I. S. B. N 977 - 01 - 8817



وبعد أكثر من عشرة أعوام من عمر مكتبة الأسرة نستطيع أن نؤكد أن جيلاً كاملاً من شباب مصر نشأ على إصدارات هذه المكتبة التى قدمت خلال الأعوام الماضية ذخائر الإبداع والمعرفة المصرية والعربية والإنسانية النادرة وتقدم فى عامها الحادى عشر المزيد من الموسوعات الهامة إلى جانب روافد الإبداع والفكر زاداً معرفياً للأسرة المصرية وعلامة فارقة فى مسيرتها الحضارية.

سوزان مبارك



التنفي

الهيئة المصرية العا

الثمن ٢٠٠ قرش